表現派の藝術



表現派の藝術

佐久間政一著

日本美術學院



橈艇　　ペツヒシユタイン筆

序

表現主義及び表現派の名稱は、今や我國の文藝界に喧傳されるやうになつたが、未だこれに關する著述の、世に公けにされたものがないのは、わが學界のため、甚だ遺憾とするところである。

編者は、泰西の文藝界に於けるこの新運動に關する立派な著述が出版されるまで、假りにやゝ詳しい紹介を世に出すことを以て、必らずしも無益な事業ではないと考へたので、こゝにこの小著を上梓することとなした。この書は、素より紹介を主眼とするものであつて、この主義、この運動に關する私見を述べたり品隲をしたりするつもりではないから、この目的に適合すべく、編者はまづ大體の方針を次の如くに立てて見た。

本書を分つて三部とし、第一篇に於ては、表現主義の成立と發達とに關して、

純歴史的な敍述をなし、第二篇に於ては、この主義の理論と方法とに就いて述べ、第三篇に於ては、この主義と印象主義とを比較して、異同と長短とに就いて、考量すること。これで大體の豫定が立つたので、そのために、第一篇は自ら編み（參考書オスボルンの『藝術史』）、第二篇は、Georg Marzynski 著の Die Methode des Expressionismus, (Leipzig 1921) によつて、その大體を取り、第三篇は Franz Lansberger 著の (Impressionismus und Expressionismus (Leipzig 1920) を取つて、これを飜譯することに定めた。尤譯そのものは、決して逐語的でない。

今、稿成つて顧みると、各篇みなその筆者を異にしてゐるため、個々の點に於て、見解上の相違はある。これはかゝる種類の書物にあつては、止むを得ざることであり、且つ却つてそのために啓發されることがないとも限らない。繰返へして云ふが、私はこの書に於て、自らの見解を述べやうとするのではない。

表現主義の運動は、まづ造形美術の領域に起つて、後には文學界をも風靡し、

特に戯曲と詩歌とに於て、その勢を逞しくして居るのであるが、本書に於ては、その紹介の範圍を造形美術の世界だけに限定し、主として繪畫について述べ、傍ら少しく彫刻にも及ぼさうと思ふ。文學界に於ける表現主義の運動については、他の機會に於て考て見やう。

大正十一年六月下旬

仙臺に於て

佐久間政一

目次

第參篇

印象主義と表現主義

口繪梼挺（三色版）　ペツヒシユタイン筆

第壹篇

表現主義小史

一

藝術が、外界の印象を尊重して、これを忠實に再現することを主とする所謂『自然接近』(Naturnahe) の範圍から出て、内界の律動を重視し、これを外界に表出することを旨とする『自然隔離』(Natuferne) の領域に轉入するまでの道程の形而上學的考察は、本書第二篇に詳しいから、こゝでは說かない。また藝術そのものにあらはれたこの轉向、この推移の跡については、第三篇——特にその第三章が取扱つて居るから、これも省く。今こゝに略叙しやうとするのは表現主義の成立と發達とを、時と處と人とに關して、純粹に史的に眺めた概觀に過ぎない。從つて單なる外的事實の報導であつて、一切の内面的考究・または批評はこれにあづからない。

今や、歐洲特に獨逸では、表現主義の唱導と實行と、及びその批評とは、甚だ昌んであつて、これに關する著作は、數十册の多きに上つて居やう。然しながら、編者の寡聞なるためか、上述の目的に向つて、好箇の材料を提供する著作は、未だ見つからない。否それればかりでない。『表現主義』そのものに對する理解と解釋とが、評家によつて可成りに相違し、從つて表現派と目せらるる藝術家も、論者によつていくらかその選を異にする。たとへばヘルマン・バアル(Hermann Bahr)はその著『表現主義』(一九一四)に於て、印象派以後のすべての反印象主義者を一括して、これを表現派と名づけ、未來派や立體派までも包含させて居る。またマクス・ラファエル(Max Raphael)は、『モネーよりピカソへ』(一九一五)に於て、表現主義の題下にゴオガンとマチスとを取扱ひ、マクス・デリーMax Deri は『十九世紀の繪畫』(一九二〇)に於て、ホドラーを表現主義の畫家だと認め、ゴーグ、ゴーガン、セザンヌの三人を以て、主觀的自然主義かち表現主義に移り行く過渡期の藝術家であると斷定して居る。かゝる徑庭の生じたのは、

實際作品に對する各評家の解釋が、若干の差異を有することにも基づくであらうけれど、その大部分は、表現主義そのものに關する見解が相一致せざる事に依るのであらう。

惟ふにルネサンス以來幾百年かの間撫育せられて來た『自然接近』から離脫して、その反對の方向に走らうとする努力を、最近藝術の傾向であると見、この傾向は主觀を客觀の拘束から解放し、自我を外界に表出せんとする要求に基づくものと考へるならば、ヘルマン・バアルの解釋は、最も廣汎で最も包括的であり、從つて輓近畫界の新運動の諸派は、譯もなく表現主義の名稱の下に綜統されるであらう。然し私は、作家自身の觀照や方法や、努力の趨向などから見て、今少し細かに彙類し、表現派をその狹義に於て考へ、立體派や未來派から區別して考察しやうと思ふ。但し狹義の表現派のうちに於ても、立體派的傾向や未來派的色彩を、多量に帶びたもののあることは勿論である。

『藝術史』(Geschichte der Kunst 1920)の著者マクスオスボルン(Max Osborn)は、その

第十二章に於て、現代美術を論ずるに當つて、セザンヌ、ゴーグ、マチス、ゴーガン、ホドラー及びムンヒを以て表現主義の諸父(フエーテル)となし、立體派未來派を表現派から區別し諸國の代表的作家について略述して居る。私は自分に與へられた材料のうちで、此書が私の要求に最も近いものであるが故に、以下大體をこの著述に依つて、『表現主義小史』を叙して見やうと思ふ。

【註】本書第三篇では、ムンヒを表現派に入れてゐる。かう見られない事もない。

二

表現主義(Expressionismus)と云ふ名稱の由來は、判然とわかつては居ない。但しこれが十九世紀の終り、二十世紀の初め頃に生じた新術語であつて、印象主義(Impressionismus)に對して新らたに造られたものであることだけは確かである。多くの人々の說くところに依ると、新らしい意味の『表現』と云ふ言葉

を、初めて用ゐたのは佛のアンリ・マチス(Henri Matisse)だと云ふ。彼は自己の藝術の追究する目的を『表現』であると説いたには相違ないけれど、新らしい藝術の名稱が、果してこれに基づいたのであるかどうか、私は知らない。兎も角千九百〇一年に、佛の畫家ヂュリアン・オーギュスト・エルヴェー(Julien-Auguste Hervé)は、自己の作畫の一系列に、この新名稱を適用した。然しこれが一般に用ゐられるやうになつたのは、雜誌『ジル・ブラ』(Gil Blas)の美術批評家ヴォーゼル(Vauxcelles)の力によるのである。

表現主義の理論と方法とは、第二篇に、またこの主義と印象主義との比較は、第三篇に述べることになつて居るから、こゝでは多く言はないが、今や外部から與へられた印象を、忠實に描現することは輕蔑せられ、藝術家自身の內界に於ける律動・醱酵・衝動を、目に見えるやうに表出することが、藝術の眞諦だと認められ、形似を重んずるのは、外界の奴隸となることであるから、主觀の躍動・奔蕩に從つて外界を變形し改造し、これを全く自我に隸屬せしむべく努力する

こととなつたのである。言ひ換へると主觀の解放、對象の克服、創造權の獲得、これらがその要點であつて、これが爲めに用ゐられた色彩は表現に滿ち、輪廓は雄勁にして意味多く、形態の細部は無視されて、出來得るだけ單純化せられ、往々にして暴力的の變歪を受けて居る。彼等の作畫は、自然のイリユウジヨンを產み出すことを厭離して、自我の熔爐中に於て創造せられたる形態をあらはさうとする。蓋し人類は、最早自然に奉仕するものではなく、これと同格になつて、創造者たる地位に立つからである。

斯の如きは、ルネサンス以來自然を尊重して、これに接近することを要諦として開展し來つた一切の藝術に對する大なる反抗である。從つてこれらの人々の眼は、過去を顧みるときに、まづゴオティツクの藝術に向つた。何となれば、この樣式の狙ふところは自然のイリユウジヨンを生み出すことではなくて、感情の傳達であり、從つて『表現的』であつたからである。その次に彼等の賞嘆するところとなつたのは、ルネサンスの考へ方の支配の下にありながら、



第一圖　原始林　アンリ・ルソー作

ゴオティック藝術の餘韻を忘れることの出來なかつた人々、例へば獨逸のグリュウネヴァルト(Grünewald 1469—1510?)及び西班牙のヱル・グレコ(El Greco 1548 1625)であつた。續いて彼等は、何等の豫想なき感情と感情生活とを云ひあらはすべき方法の可能性を探ぬるに當つて、黑人の彫刻や自然民族の藝術、古代の繪畫、更に進んで小兒及び農民の美術などから少なからざる援助を借り來つたのである。かくして從來の形態世界を破却しやうとする運動が、ますます熾烈になつた。佛のアンリ・ルソウ(Henri Rousseau 1845-1910)は至純の心を以て、一個の牧歌的・小兒的の現實を作つた。それの風景と人物とは、玩具みたいな特性を有し、その全幅には深い憧憬と夢想とが充ち滿ちて居る(第壹圖參照。)ロオベル・ドロネー(Robert Delaunay)は、現實界の既成現象では滿足しないで、自己の自由なる繪畫的空想から、新らたに現實を造り上げやうと試みた。形態の變歪は、彼に至つて漸く著しくなつた(第二篇第六圖參照。)今や『個々の自然の斷片、人體、又は肖像畫的の製作をすらも、秩序立て行く創造力の働らきの一例證

として見やうとする傾向が、到るところに行はれた。抽象化卽ち精神的の思索作用が、藝術的制作の感覺的無顧慮の中に、愈多く入り來つた。蓋し是等の人々が熱心に索めて居る感覺の素朴性は、一旦失はれた以上、古への諸民族の藝術が有して居た通りの狀態に於て、恢復すべくもなかつた。たゞ僅かに考慮によつて、卽ち傳へられたる熟練と觀照法とを意識的に剝ぎ取ることによつて、素朴な趣を示したのであつた』(オスボルン著『藝術史』四五七)

三

印象主義の自然奉仕から逃れ出でて、自然克服を目指して進む表現主義は、獨逸民族の性格に、甚よく迎合した。獨逸藝術界は、忽ちにして表現主義の風靡するところとなり、今ではこの主義の世界的中心となつて仕舞つた。今その發達の跡をたづねると、新世紀の初葉に、ミュンヒェン(München)に於て、『新藝術家同盟』が出來たが、これは當時昌んに行はれて居たセセッションから分離した

新らしい藝術家たちの集まりで、その主動者には、露西亞人が多かつた。ヴァシリイ・カンディンスキイ（Wassily Kandinsky）アレクセイ・フォン・ヤウレンスキイ（Alexei von Jaulensky ウラヂミール・フォン・ベヒテイェフ（Wladimir von Bechtejeff）などは、その錚々たる人々で、これにアドルフ・エルプスレー（Adolf Erbslöh 1881―）アレクサンデル・カーノルト（Alexander Kanoldt 1881―）の二人が獨逸側から加はつた。この一派は、表現主義の原則を眞先に採用して、これを實際に敢行した。カーノルトは、更に立體主義を加味して、結晶したやうな形態を描いた（第三篇第八圖參照。）然しこの一團のうちで、最も才幹ある人は、大戰に參加して戰沒した動物畫家フランツ・マルク（Franz Marc 1882―1916）であらう。『彼にあつては、本能的生活の具體化としての動物は、精神と自然、靈魂と現象とを、神聖なる統一體と見なす新世界觀の意味深いシムボルであつた。風景と石と植物との兄弟としての動物を、彼はいくたびも反覆して描いた。これらの繪畫は、或動物の外部的寫實ではなくて、其の種屬の本性を――無意識的にこの種屬に於て『生』に到

達せる本能力を、描き出さうとするのであつた。或はその形態が、黝暗なる感情の底から昇り來る自然感（ナトウールゲフユール）を現はすシムボルとして取られることもある。』（オスボルン『藝術史』四六四）（第三篇第十圖參照。）

ドレースデンに於ては、『ブリユツケ』（橋の意味）と稱する若い藝術家たちの一團があつて、新らしい表現に到達しやうと努力した。彼等の間で頭角をあらはせる人々は、大規模の風景畫とゴティック風の宗教畫とを制作するエーリッヒ・ヘッケル(Erich Heckel 1880—)及び徹底的に單純化するカール・シュミットロトルフ(Karl Schmidt-Rottluff 1884—)（第二篇第八圖參照）等であるが、最も傑出した畫家は、思ふにペッヒシュタイン(Max Pechstein 1881—)であらう。彼は健全なる世界感と純眞なる畫家的氣質とを所有し、人物畫と風景畫とを制作する。彼は熾烈なる光を好み、ゴーガンの如く熱帶地方に生活して、土人の素朴な原始的生活を、簡勁な筆致と、強烈なる色彩とによつて描現した。

北獨逸に於て、深刻なる感情の表出に向つて、最早く努力したのは、オットー・モ

ーデルゾーンの妻パウラ(Paula Modersohn 1876—1907)であらう。彼女の出發點は、所謂ヴェルプスヴォーデ(Worpswede)派の情調畫であつたが、漸次にこれを擺脫して表現派の先驅となつた(第二篇第六圖。)寂しい北方に居て、全く獨自的に修養したのはエミール・ノールデ(Emil Nolde)である。彼は印象派の作風から身を起して、遂に大規模な自恣の藝術に達した。その幅廣い、灼熱するやうな色彩は、內的生命の力强い表現を狙つて居る。彼の宗教畫は雄勁なる筆致と强烈なる色彩とによつて、傳說的材料を超脫して、宗教的の敬虔と緊張と感激との本質を示して居る(第三篇第十一圖)。

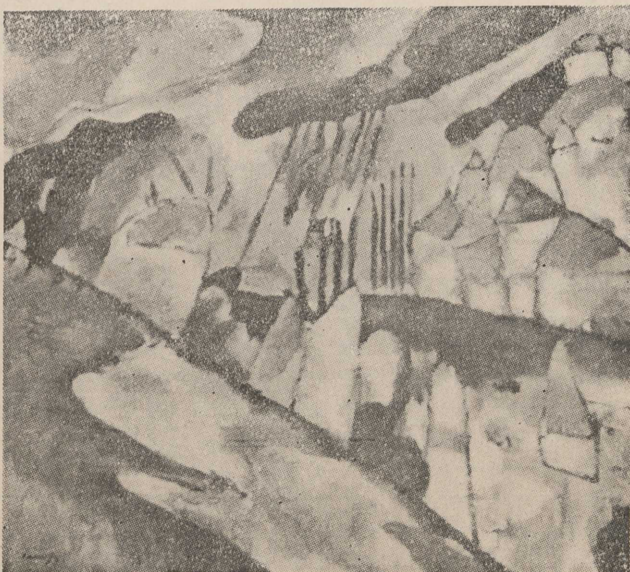
四

オスカァル・ココシュカ(Oskar Kokoschka 1880—)は、墺國の表現主義者であるが、彼の藝術にあつては、印象派から移り來つた跡が、なほ歷然として認められる。彼は豐富な色彩の流れを抹消する技巧を、印象派から取つて來たのであるが、こ

の技巧こそ、面を重んずる他の表現派畫家と彼とを區別する要點である。然し彼の目的とするところは最早や印象派に於けるやうに、見得べき表面の分解ではなくて、風景または人物の最も深奥なところに存する内的實質を、押し出して示すことにある。彼れの名聲は大部分肖像畫に依つて得られたのであるが、この方面に於てはかゝる企圖が、特に著しい。彼れ自身の强烈なる感動と精神化の力とは、その紛れ合つたやうな色彩の諸種の調子にあらはれて居るが、この色彩はまた優秀な繪畫的智識と、異常なる技術とを以て、取扱はれ、よく對象の見えざる内包を、畫面に浮ばせて居る。彼に至つて外的現象の解剖は、精神方面の解剖に一轉したのであつた。ルードヴィッヒ・マイドネル(Ludwig Meidner 1884—)は、その肖像畫に於て、描かるべき人物の精神を捉へて、これを繪畫的に描現しやうと試みた。しかしココシュカとは、その方法を異にして居る。彼にあつては、最も奥深いところに藏れて居るものを、外部に驅り出さうといふ熱情が、ほとんどすでにバロック(Barock)式の表現法に結びついて居る。蓋し

バロックは、過去の藝術中、非自然的、表現的なものとして、ゴオティック藝術に次いで、若い人々の注意を喚起したものであつた。今や、外界を與へられたるものとして捉へることなく、そのうちに潜在せる秘密のうちによりより深く侵入し得るがために、その構造を研究して、内面的關係からこれを新に改造しやうとする努力が到るところに行はれて來たのである(第二篇第拾二圖參照。)

獨逸の表現主義に對する新らしい刺戟は、その後またも露西亞人の側から來たが、それは以前よりも、ずつと強烈な力を持つて居た。例へばマルク・ハガル(Marc Chagall)のごときは、他國人の間に極めて良く知られた露西亞藝術家の一人であるが、彼は空想的で素朴な童話的の世界を創造し、この世界に於て、セザンヌの繪畫的教化と、アンリ・ルソォの小兒的の見方と、及び未來派式の細部の攪拌とを結びつけたのである(第二篇第十四圖)。前に述べたカンディンスキィ(Kandinsky 1866—)は、今や更に一歩を進めて、遂に全く自然から脫離し、繪畫のうちに感情的認識を表出し、形態と色彩とのリズムに依る内的音樂を響かせ



第二圖　コムポジション　カンデインスキー筆

やうと試みた。畫面に表はれることを許さるるものは、感官を以て捕捉され得る物體を、僅に暗示する位の程度の形態であつて、畢竟するところ彼の作畫は、意識されたる目的を以て秩序立てられたパレットである。彼の作で『コムポジション』とか、『イムプロヴィゼーション』とか名づけるものは、純粹なる色彩の神秘的な生命をあらはすことを求めるもので、これらの色彩は、今や全く絶對的のものになつて仕舞ひ、ただ色價（ヴァリュー）の均衡と對照とによつて、或意味を示す丈けになつた（第貳圖參照）。カンディンスキイが、苦心の末に案出したこの教への影響は、驚くべきほど强大であつた。若い畫家たちは、忽ち彼の作風に追從して、物象的の形を一般に輕蔑し、色彩の感覺的、音樂的表現に於てのみ、繪畫の目的と意味とを認めるやうになつた。かくして漸次に、彼の追蹤者または共鳴者のうちに、彼の眞意を誤解して、單に極端なる放恣を喜ぶやうな風を生じ、從つて露西亞表現派の内部に於ても、これに對する反動が、起つて來た。（詳しくは本年一月より三月に至る『中央美術』の拙稿にゆづる）。この流れを汲んだ獨逸人にはパウル、クレエ

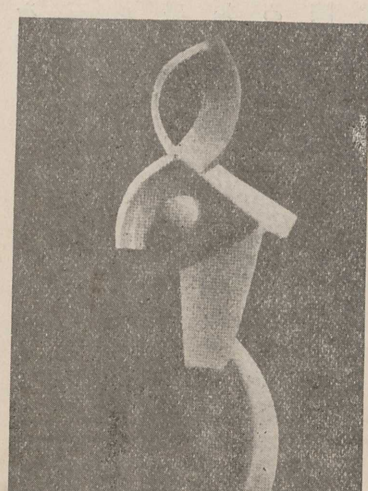
Paul Klee 1879—)がある。その作畫には、やさしい叙情詩的の趣と、印象の驚くべき單化とが示されて居る(第二篇第四圖參照)。

表現主義の思想と形式的原則の力は、勿論歐洲全體を風靡したのではあるけれど、この主義の本質は、拉丁民族的であるよりも、むしろ日耳曼民族的であつたので、後者の藝術に及ぼした影響の方が、遙かに强大であつた。佛蘭西人もまたこの主義の精神的叙情詩と、哲學的省察のために、自らの趣味と感覺生活の傳統とを、全然放擲するには忍びなかつた。此故に比較的に後年の表現主義は、獨逸と露西亞とに榮える事となつたのである。然し、ホドラーを中心として、一個の新らしい畫派の起つた瑞西や、ムンヒの新藝術がいち早く反響を見出したスカンディナヴィヤの國々、或は既に久しい以前に、ヤン・トーロープ(Jan Toorop 1860—)の象徵主義が現はれ、今やヤコブ・ヴァン・ヘームスケルク(Jaco bvan Heemskerck)の立體派的技巧を用ゐて、童話的でまた沈思的な情調を描いた作が出現した和蘭に於ては、多くの青年は翕然として、新藝術の傘下に馳せ參じ

たのであつた。

五

表現主義の運動は、繪畫の領域を席捲すると共に、他の藝術にも波及したことは云ふまでもない。まづグラフィックの方面では、木版畫に革命を來たしたのである。これは今や幅廣い面と力強い輪廓と、表徵的の描象化を努めるやうに促がされた。然し彫刻もまたこの主義の捉へるところとなつた。一世を風靡したロダンの作風以外に出でようとして努力した人には、佛にマイヨール(Aristide Maillol 1861—)があり、諾威にヴォーゲランド(Gustave Vigeland)がある。前者は埃及およびアッシリヤの彫刻を研究することによつて、希臘とルネサンスとの傳統からはなれて、一新天地を開拓することに努力し、後者は、ゴオティックの藝術を探究することによつて、新思想に向つたのである。かくの如くにして、新らしい彫刻の氣運は薀釀せられ、獨逸や露西亞に於て、目ざましい開展



第三圖　婦　人　アルヒペンコ作

をなすことになつた。獨逸人ヴィルヘルム・レームブルク(Wilhelm Lehmbruck 1881—1919)は、ヴィーゲランドと同じくゴォティックの藝術を研究することによつて、一家を成し、プロポーションを無視して、過度にすらりとした美的形像を創造した(第三篇第十八圖參照)。新らしい彫刻の指導者として、彼と肩を比べるものは、エルンスト・バールラッハ(Ernst Barlach)である。彼は現前世界に對する强烈激甚な感情から出發して、死せる材料に幽遠なる生命を賦與した。彼はその形像を、周圍の世界から取るけれども、これを時の拘束から引き離し、大なる單化を用ゐて、特殊を一般化することを忘れなかつた『燃えるやうな内的激動は、その際彫刻的法則に從ふことによつて制局せられ、心的狀態は極端に簡淨なる手段を以て、固い形のうちに移入される』(オスボルン)のである(第三篇第十九圖參照)。

新らしい彫刻が、ゴォティックの原則に率ゐられて展開しつつ行くうちに、繪畫に於けると同じやうに、自然の形似を輕蔑し、感覺的のものから、精神的のも

のの組立てに進んで行つた。この運動の創設者は、露西亞のアレクサンデル・アルヒペンコ(Alexander Archipenko)である。彼は肉體的のものをつくるに當つて、その構造の原理とその作用の法則とより以外のものを、あらはすことを拒否した(第三圖參照)。彼の作風は、忽ちにして多くの模倣者を生じた。これらの徒はアルヒペンコがその藝術家的個性を徹底せしめ、多くの苦悶と痛感とを經て、かゝる形態を生み出したのであることを忘れ、直ちにこれを新らしい形の規範として受け取つたので、若い藝術全體に對する危險が、間もなく到來した。危險と云ふのは、自然から解放せられて、主觀の感情的體驗の完全に自由なる表現を旨とする方法は、やゝもすれば脚下に踏むべき大地を失ふといふ一事である。

【註】露西亞表現派の彫刻について、詳しくは『中央美術』第七十七號拙稿を參照。

以上は、極めて簡單なる表現主義の小史である。この運動の文化的意味と

藝術的價値とに關する批判は、次の二篇を讀過せる人々の感想に待つことゝして、未だ開展の途に在るこの運動に對して、兎角の私評を加へることは差控えやう。

なほ表現派及び表現主義に關して、詳しく知らうとする人のために、次の書目を紹介して置く。

H. Bahr : Expressionismus, München 1916

M. Deri : Naturalismus, Idealismus, Expressionsmus. Leipzig 1919

Deri, Dessoir u. Walzel : Einführung in die moderne Kunst. Leipzig 1920

P, Fechter ; Der Expressionismus, München 1914

O. Grautoff : Die neue Kunst, Berlin 1921

W. Hausenstein : Über Expressionismus in der Malerei, Berlin 1919

Wal. Heymann ; Max Pechstein. München 1916

H. Hildebrandt : Expressionismus is der Malerei. Stuttgart u, Berlin 1919.

W. Kandinsky : Über das Geistige in der Kunst, München 1910

M. Picard : Expressionistische Bauernmalerei München 1915

M. Raphael : Von Monet zu Picasso. München 1913

M. Sauerlandt: Emil Nolde. Leipzig 1919.

M. Osborn: Geschichte der Kunst. Berlin 1920

Ant. Fpringes u. : M.Osborn; Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart. Leipzig 1920

W. Uhde: Henri Rousseau, Düsseldorf. 1914.

K. Umanskij : Nene Kunst in Russland, München. 1920,

H. Walden : Einblick in Kunst. Berlin 1917

H. Walden : Die neue Malerei. Berlin. 1919

P. Westheim : Oskar Kokoschka. Potsdam 1919

第貳篇

表現主義の理論と方法

第壹章

印象派の方法

印象主義の有する凡べての精神的ならびに藝術的の企圖(インテンション)を考慮の外に措いても、この主義が一定の方法であつたといふ事——もつと注意深く云ひ表はすならば、それが一定せる方法を持つてゐたと云ふ事實は、歴然として殘留するのである。今この章で、われらはこの方法の組み立てを明らかにして見やうと思ふ。卽ち問題はかうである。『一個の繪畫を制作するに當つて、印象派はどう云ふ風に初めるか？』この問ひに對しては、一個の重要な契機が現はれて來る。何ぞや。イムプレショニズムは模倣的だと云ふ一事がこれである。この派の作畫の內容は、被經驗的外界に對して、或直接な同一關係ま

たは類似關係を持つて居る。尤これは勿論印象派の格別な特徴だと云ふわけにはは行かない。全歐洲の繪畫は、少くとも文藝復興このかた、模倣的であつたのである。よしや藝術家が天國を描き、地獄を描いたからとて、その天國、その地獄が、普通見前の世界の特別な形態をあらはすに過ぎないならば、結局自らの經驗する通常の世界を描くのと、差別はない筈である。そこで上に掲げた問題は、模倣的繪畫のいろ〳〵の種類に對して、結局次の如き意味を持つものだと理解されなければならなくなる。曰はく、畫家が與へられたる外界から一個の繪畫を作るには、『どういふ風にして初めるか？』

この初め方は、時代によつて甚しく異なつて居る。例へばベツクリン（Böcklin 1827—1901）とコリント（Corinth 1858—?）とは、一個の風景を描くに當つて、その描き方、ば人格的個性の相違に基づく差別を全く度外に置いても、特質的に相異なるものであつた事は疑ひもない。そしてこの相異たる、單に描畫技法の差異にのみ關するものではない事は、印象派の作畫と非印象派のそれとを比較す

る時に、直ちに明瞭になるのである。印象主義とは、物を見るに當つての全く一定した方法である。印象主義者は、物を見るに當つて全く一定したテクニックを有する。その描畫上のテクニックは、視方のテクニックについて明瞭な概念が得られた時、初めて理解さるるものである。これまでの畫家が描いたとは違つたものを描くとか、違つた風に描くとか云ふことは、印象主義たちに取つては、決して本質的な事ではなかつた。彼等は事物を今までとは違つた見方で眺めるが故に、或は事物に於て今までとは違つた或物を眺めるが故に――單にこの理由によつてのみ――事物を今までとは違つた方法で描くのである。印象主義者は、これまで人々が見なかつた一個の世界を發見したのであつた。それにも拘らずこの世界は、これまで凡べての人々の眼前に存在してゐたものである。この故に彼等は繰返して力說した。『われらは、われらが見るとほりに世界を描くのである』と。印象主義の出現と共に、藝術家の見る世界は、普通人の見る世界と、その純官能的なコンスティテュウションに於て相異な

るものと初めてなつたのである。この說を、或未來の時に於て論證しやうとするなら、非常に精細な繪畫の解剖を要とするであらうし、これによつてすらなほ或一個の假說に達するに過ぎまい。然し幸ひにも現今のわれらは——印象派繪畫のおこつて後五十年のわれらは、——印象派風の視方を敎へ込まれて居る。蓋しこの視的テクニックは何等の秘密でもない。苟もその人の視方が敎養さるべき能力の存する限り、何人も習得し得る一個の『心の据え方』である。人が或全く一定せる方法で、『心を据える』と、世界は忽然として、印象派の作畫にあらはれて居るやうな有樣をして出現する。それ故にわれらは、單刀直入的に硏究して見たい。『一體印象派的に見るとはどう云ふ事であるか?』と。そこで印象派の方法に關する問題は、自ら二つに分れる。その一つは、『印象主義者が如何に世界を見るか?』であり、他の一つは『印象主義者は、その見たる世界を、如何にして再現するか?』である。

視方に關する印象派的の技法は、いくつかの省約(リダクション)に解剖される。普通に見

られる世界は原料であつて、これが省約的プロセスによつて、漸次に限定されて來る。第一リダクションは、三延長の世界を、二延長の世界にすることである。これぞ一切のリダクションのうちで、最も古く最も通常なものである。あらゆる模倣的の繪畫は、この省約を行はなければならなかつた。何となれば、かゝる繪畫は、唯平面的にのみ描形し得るのみであるから。

第二のリダクションは、所謂『記憶色』の壓伏である。一葉の『白』紙は照光の如何に拘らず、また如何なる有色の反射あるにも拘らず、『白』として理解される。然し實際上は、綠りである時もあり、紫である場合もある。斯くの如くにして、いづれの物體も、其『記憶色』を持つて居る。木の葉は綠で、巻葉(シガア)は褐色、小供の皮膚は薔薇色である。しかし實際の場合に於ては、照光に依り、及び四周から落ち來る反射光に依つて、いつも異なつて見えるものである。そこで、綠と褐色と薔薇色とを、この場合木の葉・葉巻・子供の皮膚の『記憶色』(或は『固有色』)だと云ふのである。卽ち一個の物體の記憶色とは、あらゆる反射を

遠ざけた狀態の下に於て、この物體が太陽の散光のもとにあつて取るところの色に等しい。現在或照光のもとにおいて、帶綠色を示してゐる紙に向つて、『この紙は白い』といふ陳述をなすには、この紙が正常な照光のもとにあつては、如何なる色を呈するかを知る能力を得て仕舞はなければならない。言ひ換ゆれば、固有色を瞬間的の照光から分離し、この照光のもとに於ても、ちやんと固有色を認識する力を得終らなければならぬ。されば、記憶色なるものは、經驗の所産である。丁度今手術を受けて目の見えるやうになつた・生れながらの盲者は恐らく上述の場合に、その紙を白くは見ないで、それが實際に現はしてゐる色彩に於て見るであらう。そこで第二のリダクションは、現象から一切の同化的要素を——經驗から生ずる一切の同化的要素を——取り去るのである。即ちこのリダクションは、事物の眞の色彩的現象を呈示するのである。

もつとも同化的要素をかやうに分離することは、印象派によつて初めてな

された譯ではない。印象派はこの點に於ては澤山の先輩を持つて居る。この派が自己のものとして要求し得るところは、たゞそのより大なる徹底に存する。何となれば、印象派こそ、自己を完全に記憶色から解放した最初の人々であるからである。

第三のリダクションは、あらゆる色調を、平面色になほす事である。蓋し或色彩を探つて、その光度や飽和や色質を論じたところで、未だその色を十分に說き得たものとは云へない。或全く一定せるニュアンスや、全く一定せる光度、飽和などの外に、種々雜多な『現はれ方』が在る。一個の色彩は、それが或物體の色として、それに附着せる時、異つて見え、それが有色の焰となつて輝くとき、若しくは或空間を充たすとき、各相異つて見えるものである。勿論『現はれの方法』はこれだけではないが、兎も角種々雜多の『現はれ方』はすべて『平面色』と名づけらるゝ一個のモディフィケーションに還元される特質を持つて居る。自然的に現れたる『平面色』の最顯著な例は、天の蒼色と眼の灰

色とである。今この二つの色と、或物體の表面に附着せる色とを比べて見ると、前者はゆるやかで、非實體的で、また漂動的である。しかしいづれの色彩でも、人はこれを相當する平面的モディフィケーションに移すことが出來る。しかもこれを次の方法によつて實驗的に示すことが出來るのである。卽ち或る有色の物體の前に、小さい孔を有する覆ひをかざす。尤もこの覆ひは該物體の全形を隱し、從つてそれに對する物體的理解を妨ぐるものでなければならない。かうして置いて、その孔を通して眺めると、物體に附着せる堅い色彩は、全く明白に、同じ色調のゆるやかな非實體的の平面色に變つて見える。かくの如くにして、一切の色は、これに相當する平面色に移り行かせることが出來る。例へば火の色はその『火焰性』を失ひ、絹の反射はその光澤をなくして、その代りに一個の平面色の性質を得るのである。但しこの場合注意しなければならぬ一事は、覆ひ物に穿たるゝ孔の大きさであつて、それは觀察さるゝ色彩的現象が、火焰または光輝として認識され得ない位に小さくされなければ

ばならぬ。且つ實驗者は、孔を通して物體そのものを覗くやうな事をしてはならない。たゞ視線を孔の緣(ヘリ)に注ぎ、そのうしろにある物體の色が、單にこの孔の色彩的塡充としてあらはれるやうに見なければならぬ。このリダクションによつて、色彩はすべて統一せられ、同じ『現はれ方』の色となるのである。これにまた第二の契機が加はつて來る。表面色に還元されると、いづれの色彩もその個體的空間的の位置(ロカリゼーション)を放棄し、すべては觀者の額に平行する一平面に――少くとも略(ほぼ)これに平行する一平面に進出する。換言すれば、このレダクションは、一擧して世界を一つの繪畫に運び入れるのである。要するに人が徹底的に、物體的理解を放棄すると、色彩の附着せる・色彩的に輝かされた・三延長の世界は、一個の平面に變ずるものであり、この平面は、微光を發する・透明な色斑によつて充されるやうになるのである。

かく說明し來ることによつて、印象派の視方のテクニックは闡明されたのである。何となれば、平面色に還元することは、印象派的の視方だからである。

印象派の畫家たちが、物を見るに當つて、上述の如き覆ひものを使用しないのは勿論である。然し肝心なのは物體的理解を壓伏する一事である。彼等はこれをし遂げんがために、一方に於ては『ちらと見る』といふ一定の方法を用ゐ、他方に於ては、或特殊の心の置き方、――即ち、注意力を、現象中の色彩の方面にのみ集注するやり方――を用ゐた。これ（後者）は全く、奇妙に控え目な視方で、單に色ある面としての、帶色表面に卽し、この表面を物體そのものから分離するのである。由來物體を見ると云ふ事は、決して同時的の行爲ではなく或手續を經なければならないもので、それは一個のプロセスである。このプロセスの第一階段を確持するものは、卽ち印象派的に視る人達である。印象主義は、このプロセスによつて未だ觸れられざるものを――否この派の考ふるところに依れば、このプロセスによつて未だ僞はられざるものを、――描くのである。

　物體的理解を得る事を妨ぐべき使命を有する『ちらと見る』方法は、特殊

の副作用を持つて居る。印象派の作畫が、スケッチ風の趣を有する所以はこゝにある。淺見なる批評家は、これを目して、畫家たちの非難すべき怠慢によるのだとするけれど、此現象にはより重要な理由が別にある。これを精細に研究すると、次の事實が發見される。即ち『ちら』と物象を眺めた時には、物體と物體との間に在る空虛な空間は、一種獨特の色彩によつて滿される。而して此色彩は、われらが物象を凝視するときに消失する。われらはこゝで畫家たちが、物體の虛無な空間や、物體の周りの空氣を描く事に、いかばかり多くの價値を置いたかを、憶ひ起して見やう。印象派的に――言ひ換へれば、『ちら』と見る人達に於て初めて、空氣は色彩に充ちたものとなつた。而してこの事によつて、初めて空氣は描かるべきものとなつたのである。印象派以前に於ては、かうした見方がなかつたので、人々は空氣を描くことが出來なかつたのである。『ちらと見る事』は、精密に見るよりも、より多くのものを見得るといふ不思議な事實が、これによつて現はれる。良い認識はいづれも、精密に物

を見ることによつて得られるのだと云ふ一般の偏見に對して、上記の事實を指示するのは、益するところが少くない。實際官能心理學に於ては、上述の說の如きは、全く間違つた見解であつて、此方面に精通する人々の知れる通り、かゝる場合に於ては、眞に精細に現象を見やうといふ意志が、現象を强める代りに、却つてこれを破壞するのである。

さて、かく空氣の有色化するのは、印象派的リダクションの副作用であるか、どうかといふ事に就いて論爭することも出來やうし、またさうだとも考へられやう。且つ印象派こそは、或一定の視方によると、空氣は描かれ得るものになることを、最初に發見した人達であること、及びこの視方が描かるべきものゝ範圍を擴張するが故に、彼等は此種の視方を練磨したと云ふ事に對しても、歷史的に多くの證據を擧げ得るであらう。然しわれらは史的先の關係を究めるのではない。事實上の前後から見れば、視方の一種としてのリダクションが先行者である。此リダクションは世界の現象を全く根本的に變化させたので

色が物體なき空間のうちに流れ込むことは、そのために副作用に低下して仕舞つたのである。

リダクションによつて、印象主義者は、自らの描かんと欲する世界現象に到達する。一體畫家の仕事なるものは、大ざつぱに云ふと、一個の平面を色班で蔽ふ事にあるのだと云ふ事を考へて見ると、リダクションの成功と認むべき點が解つて來る。即ちリダクションこそは、自然的世界現象を變じて、繪畫的現象とするものであつて、言ひ換へれば、リダクションが世界を描かれ得べきものとなすのである。扨てかゝる手術を受けた世界が、今や再現される段取りとなつて、こゝに描畫上のテクニックが働き出すのであるが、印象派の見た平面色の世界は、平面的にひろげられた色彩の班點から成れるものであるから、この世界は顔料によつて、畫布の上に直ちに再現され得るやうに思はれた。即ち方法の問題は起らぬと考へられた。しかしかうした目的の場合にも、方法の問題は依然として存在した。蓋し、平面的の色班と、同じ色の顔料の班點とは、全然

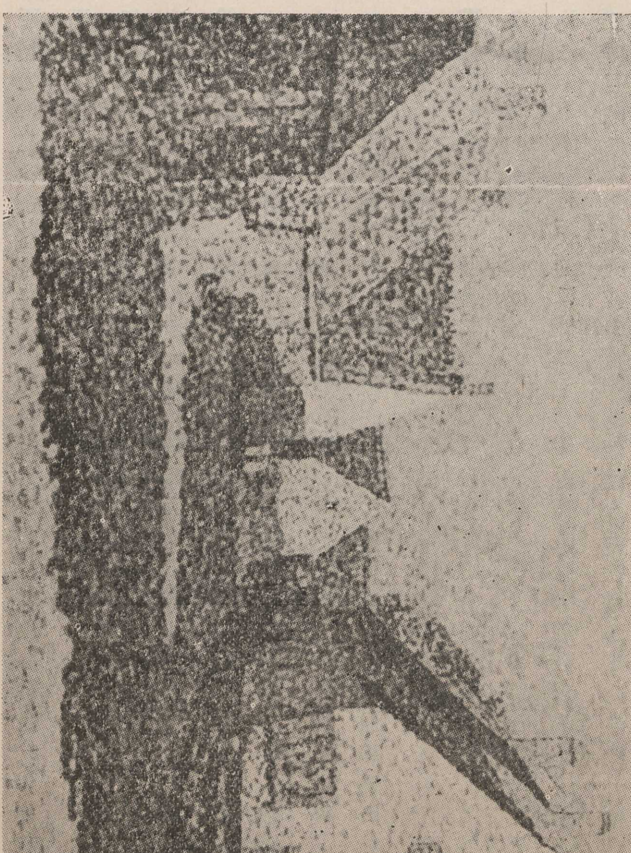
同じものとは見えないからである。顔料の色は、いつも截然として、平面色と異なつて居る。印象派以前の繪畫が、つねにたゞ物體的表面色のあらはれ方に似寄つて居る。前者はむしろ表面色の摸倣をのみ目的とした譯は、この事情に基づくのである。然し表面色としての色は、物體的理解のある場合にのみ作用するものであり、物體的理解は三延長性に依憑するものである。夫故に人々は、平面畫に缺如せる三延長性を、奥行描寫と云ふ藝術的手段によつて瞞過しやうと試みた。あらゆる古い寫實的繪畫は、空間的及物體的瞞着の目とした。描かれたる葡萄房を、鳥が來て啄んだと云ふ古いつくり話は、最素朴な形に於て、此目的を明瞭に物語つて居る。かう云ふ瞞着の目的は、印象主義の持たざるところである。印象主義者は、單に自らの見るところのものを再現するだけである。されば印象派にとつては、平面色のやうに作用する顔料を作り得るならば、一切の描寫問題は消失する譯である。只然しながら人々は、これまでかゝる顔料を作り出すことが出事なかつたし、また永遠に製造し

得ないから、印象派も亦自己の世界を充分(アデクエート)に描出することを斷念し、不充分な手段を以て、模寫しなければならないのである。

初期の印象主義者たちは、世界の物體性から離脫することがたしかに出來なかつた。彼等は決して單なる色斑を描いたのではなく、なほ二延長的に縮約された物體を描いた。然し輪廓を弛める事により、タッチをそのまゝにして置く事によつて、彼等は塗られた色が、表面色としてではなく、獨立し、游離せる色として作用するやうな域にまで達する事が出來た。彼等は物體的理解を惹起させ、そして直ちに再たびこれを取り去るのである。言ひ換へると、彼等は『視』のプロセスをして、その第一階程を越えて前進させ、そして直ちにこれを擊退するのである。これによつて彼等は、描かれたる物體の物質を作用させる事が出來た。例へば果實とか、木の葉とか、衣服とかを、その特殊の物質性に於て表はし得るやうになつた。然し印象派の視的技法は、かゝる描法で甘んずることは出來なかつた。此視方が練習を積んで、愈々巧妙になるに從

ひ、また物體の色が愈明らかに平面色に變ぜらるゝに從つて、描畫上の興味は、いよいよ益々物體の物質性から分離するやうになつた。平面色の世界は、完全に統一せる有色的の現はれ方の世界である。この故に、かゝる見方を開展して行くときは、必然的に一個の純然たる色彩主義(コロリズクス)に到達しなければならなかつた。勿論それは決して固有色の色彩主義となるものではなかつた。何となれば、これは單に顏料色の色彩主義を意味するに過ぎないから。それ故にこゝには或テクニックが用ゐられ、そのテクニックでは、物體世界の色彩のみならず、畫布上の顏料の色も平面色的に見えるやうになつて居なければならない。このための最單純な方法は、觀客に對して、繪畫を眺むるに當つてリダクション的の態度を採るやうに要求する事であらう。然し斯の如きは蓋し愚案であり、且つ印象主義を瓦解せしむる所以である。何となれば、此場合には、まづ作畫の側に、觀者はいかに此畫を觀るべきかと云ふ方法を指示した貼札を附する事を要するのであるが、觀者が此方法を遵奉するか否かは、勿論不確

實であるがうへに、觀者は示された方法を、非印象的の繪畫に於ても試みるかも知れないからである。印象派たるものは、かゝる幼稚な解決法で滿足するわけには行かなかつた。彼等は、觀者がどうしても、彼等の作を印象派的に理解せざるを得ないやうに仕向ける或手段を索めなければならなかつたのである。そしてその方法は、色點を以て描くこと、卽ち所謂『點彩（又は點描）主義』であつた。この方法は、旣に人の知れる通り純色の色點を相並べて置くのであつて（第壹圖參照）色は最早パレット或はカンヴァスの上で混合されるのではなく、それは謂はゞ觀者の眼のうちに於いて――正確に云ふと、心理的生理的に混合されるのである。この方法に依れば、色彩はほとんど全くその物質性を失ひ、かくして生じたる印象は、實際平面色的な性質を持つのである。この變化のメカニズムは、上述の事だけでは、未だ充分に說明されて居ない。然しこれが說明は、畢竟心理學の特殊問題である。畫家にとつては、たゞかうした取扱ひは、目指した結果に導くものだと云ふ事が、大切であり、且又實際此方法は、



第一圖

スリューイの村落道

パヴル・バヴム筆

所期の目的に合致した。新印象派の繪畫は、實事平面色的の印象を與へる。而して描かれたものも顏料も、何等の物質性を持つて居ない。色彩は平面色に於てのみ見られるやうな優しい靄の如き『非現實的』のあらはれ方を呈示する。この場合に於て、一個の興味ある副問題はかうである。『一體かゝる繪畫に於て、觀者が微細にして孤立せる無數の顏料の色班ばかりを見るのではなく、可成り不明瞭ながら事實上なほ或物體の形をつくる色彩の團塊を見るのは何故であらうか。』? この問に對しては、たゞ次のごとくにのみ答へられるであらう。相並べる最小さい網膜の部分部分が同時に、種々の色彩の刺戟に曝さるゝとき、その結果は生理的・強制的の融合となる。夫故に色點の網膜上に於ける大きさを出來得るだけ、僅小な程度に保たんがために觀者は繪畫からずつと離れなければならない。その上になほ、到るところに於て物體的に、――卽ち綜合的に見やうとするわれらの傾向が働いて居ると思はれる。この傾向は、我等の視方の實際的習慣から生ずるものである。印象派の繪畫

的理解が云はゞ秘密に、通常の實際的素朴的な見方に復歸し、依憑する所以が、かくして現はれるのである。點彩主義は、且つ亦、水の運動や霧の震戰や、これと同じやうな運動の形を、他のいかなるテクニックも企て及ばざる程の透徹さを以て再現すべき可能性を持つて居る。かゝる運動せるマッスは、自然界に於ては個々の網膜部分の急速に變化する諸種の興奮を引き起すのであるが、繪畫にあつてはその代りに、澤山の相接在する種々の色彩的刺戟によつて、比較的に面積の廣い網膜の一部位の興奮を引き起すのである。即ち自然的印象にあつては、概してこれを云ふと、その變化は相前後してあらはれ、繪畫的印象にあつては、それが相並存してあらはれる。然しいづれに於ても、同一の結果が生ずる。即ち運動印象の發生がそれである。これはまた心理的・生理的法則に適つてゐるものであるが、藝術家及び藝術批評家は、この法則が事實上に存在するものであることを、一旦確信し得たならば、それ以上にこれを探究する必要はないのである。

點彩主義こそは、平面色を企圖する、印象派的色彩主義の最も純正な形である。しかしながらその適用された範圍は狹かつた。蓋し大抵の畫家は、かやうに忍耐を要求する・規則立つたテクニックに從ふことを好まなかつたからである。彼等はむしろ、初期印象派の畫法を、ますます發達させて、これを完成する方を選んだ。遂に人々は、筆觸が無遠慮に、輪廓の細部を全く掃蕩し去ることによつて、物體の大なるマッスを色彩的に綜統するやうになつた（第二圖參照）。この道を辿ることによつて、人々はまた、印象派的平面色的色彩主義に到達したのである。このものにあつては、物體の物質性は、運筆のうちにあらはるる畫家の個性的氣質の表現に比べると、最早何等の重要さをも持つて居ないのである。

印象派の方法の要諦は、夫故に、素朴的見方の世界から、或一つの『層』を結晶せしめる事に存する。而してこの一つの層の殆んど十分な再現は彼等のなし得るところである。元來作畫には、根本的に相異なる二個の種類がある。



第二圖　ティーアガルテンの夜の道　レツセル　ウーリ筆

その一は再現を目的とするものであり、他の一つは描現を目的とするものである。描現的作畫の企つるところは、一個のイリユウジヨンを作り出すことに在る。その畫は二延長的なる色彩的刺戟系統である。そしてこの刺戟系統は、或特殊の僞瞞手段の助けによつて、觀者に物體的・三延長的の世界の印象を與へるのである。印象派はこれに反して再現的の作畫を目的とするもので、彼等は單に、自らの見るところのものを再現する。勿論眞に充分な再現は彼等と雖もなし得ざるところである。彼等もまた殆んど充分な再現で滿足せざるを得ない。夫故に印象派は描き行く手の困難の外に、再現其ものに關するむづかしい問題の存在する事をも知つて居る。然し僞瞞の用ゐらるべき範圍は、以前にくらべて甚狹くなつた。嘗つては畫家を描くことを學ばねばならなかつたが、印象派に至つては、視ることを學ばねばならないのである。『私は世界を、私の見るがまゝに描く』。これが印象派のモットーである。まづ正しく視ることが出來るなら、その他に必要なのは、ほとんど手首の運動の自

由なこと位である。一方に於ては視方の練習と手首の運動の練習、——他方に於ては描き方の稽古。かう對立させて考へて見ると、われらは繪畫藝術における重點の推移を明らかに見ることが出來る。描現畫家は云はゞ『誰れにも解るやう』に作畫する。彼は自らの畫の前に立つてかう訊ねる。『これはどんな効果を與へるであらうか？』と。然るに印象主義者は、嚴肅に客觀的態度を持し、自らの作畫の前に立つて、『これは正しいか・どうか？』と訊ねる。然しイリュウジョン（幻覺）を目的とする繪畫と、見るものを客觀的に寫し出さうとする繪畫とを分離する事は、かう鋭い點に來ると、只思想的にのみ可能である。それから又、再現的畫家の典型は、印象派が創めたものだとは云はれない。印象派の成し遂げた所は、物體的の形態を有する世界を、それの目に見得べき——而して夫故に眞に寫され得べき核子に、徹底的に還元した事にある。彼等の世界は眞に寫され得べきものであるから、彼等は最早遠近法とか實體的の素描とか、物質描現の可能性などを考量する必要はない。彼等にとつて

は藝術的手段を發見し而して適用する事は、最早必要ではないのである。彼等にとつては唯一つの必要事は、見て而して寫すことである。

還元作用によつて得られた世界の忠實なる再現は、觀者のうちに、物體的の形を有する世界の印象を呼び起す。この事實は、視覺の材料と、それを見た眼に生ずる形との分離を許すことゝなるので、心理學者に取つては、非常に重要である。然し藝術的方法に對しては、それは何等の重大な價値をも有しない。印象派に取つては、彼等の描いた世界が、觀者に物體世界の印象を呼び起す事は、實は副次的の結果に過ぎないのである。一體千八百六十年の精神狀態の下にあつては、若し印象派の畫法が、——丁度偶然であるかのやうに——世界を最もよく・最眞實に・又最も精確に描く機關でなかつたら、成立したか・どうかと疑ふ餘地は充分にある。今リダクションの繪畫は、物體的形成に逆行するものだと考へて見やう。それでもなほ此畫は現實に無關係なものとは見えず、現實の奇妙な・光輝あり・色彩ある反映と見えるであらう。然し最近のジェネレ

ーションの精神的構成は、描畫に當つて、單なる反映を以て滿足するやうには出來て居なかつた。これに反して、人々は今日では世界のこの反映を、それが現實から遠かつてゐることを充分に意識した上でこれを描かるべき價値ありと認めるのだと考へて差支へない。描畫目的の變轉は、藝術的のインテンションに對して大切であるけれど――方法に對しては無關係である。例へば後者のやり方は印象主義者のやり方と、いかなる點においても相違はないのである。

印象主義者は『視』の狂信者であつた。彼等の視方のテクニクが、一個の頂點を意味するものであり一個の終極的な成果を意味するものである事は彼等に對して承認されるであらう。彼等は事實上、現象における視得べき核子を明かに示したものであつた。彼等の主なる議論は、いつもかうであつた。『繪畫は、見得べきものの藝術であるが故に、それは眞に見得るもののみを描くことが許される。然し眞に見得るものは、いつも描かるべき價値のあるも

のである』と。この議論は一見すると自明の理であるやうに見えるが、實はさうでない。この意見の背後には強度の獨斷論が潜んで居り、藝術的といふ事についての、全く一定せる考方が存在するのであつて、この考へ方は絶對に辨證を必要とするものである。畢竟この考へ方は、藝術的に原始的なる自然主義に對する歸依に外ならない。しかし彼等すべてを目して、自然主義者となすならばそれは間違であらう。勿論印象派の多くの人々は、或兎も角も輝かしい、而して怜悧な自然主義を以て滿足してゐたことは、事實であり、上述の考へ方はまた、時代の一般的氣分のうちにも存在して居た。彼等は自然物を再現する一定の方法の畫家であつた。彼等は偉大なる樣式の人物ではなかつたにも拘らず、否むしろ偉大なる樣式の人物ではなかつたから、われらは優秀なる巨匠の作に於てよりも、これらの人々の作畫に於て、ずつと良く、一般的方法の本質を研究することが出來るのである。だが印象派の仲間に於けるすべての眞の藝術家に對しては、『自然主義者』といふ名稱を以つて、究極的

に正當なものとする譯には行かない。『自然主義者』卽ち自然現象から出發する藝術家にとつても眞の藝術的興味は、單なる再現の彼岸に於て初まるものである。印象主義者は確かに『印象派的見方を持つ』寫眞機的の裝置ではない。勿論、彼等は世界を、平面色において現はれる通りに再現する　然し斯樣な原始的な方法で、一切終れりと思ふものは、最も低級な藝術家である。眞の藝術家にとつては、自然再現は最低い階段であつて、この階段を上つた後に眞の藝術的の問題は始まるのである。彼を印象派的自然主義者と呼ぶならば、それはかういふ意味である。彼が用ゐて以て製作する材料は、平面色的に見られた世界であると。夫故に描現する繪畫と再現する繪畫との區別は單に最低い階段なる材料にのみ關係する。材料の種類は、勿論藝術的意向に對しては重要であるが、藝術的價値に對しては決定的のものではない。夫故に印象派は、もし彼等にして彼等の見方が、いかなる時代のよき藝術家もそこに至らんとして努力したものであつて、彼等以前にあつては、未だ到着されな

かつた眞の畫家的視法であると考へるならば、自家誇張に陷つたものである。

印象派の方法を正當に記述しやうとするなら、上記のことだけでは、未だ不充分でそれは印象主義の全本質を捉へたものではなく、其特徴の一つを擧げたに止まる。然しかやうな方法は、あらゆる科學的研究に於て行はれる事である。或人を以て聽覺發動的の典型に屬するものであると斷定する心理學者はこれを以てその人の本質を認識することに成功したとは信じない。しかし彼はその人格の中心範圍を構成する要素の一つを取り出すことに成功したと言はねばなるまい。

第貳章

表現主義の哲理

現代の繪畫藝術は、繪畫そのものを、現實とのあらゆる比較の外に置いて居る。これ卽ち理解の困難の原因をなすものである。繪畫藝術は、最早現實の

再現に努力しない、それは模倣的であることを休めたのである。われらは、かかる繪畫がなほ意欲し得るものは、いかなるものであるかを知らない。以前の藝術の作品に對するわれらの理解は、これまで常に、それが現實の一片の模寫だと理解され得ることから出發したのであつた。而して現實が、理想主義者に於ける如く、一個の想像された現實であるならば、これらの事情は原則上全然變ずるところはない。われらが繪畫に對する理解と判斷との一切の範疇は、繪畫を遡源的に現實に結びつけることの可能性に基礎を置くのである。しかしながら今や、表現主義が現はれ來て、われらの眼前に、一見したところ、かく現實に歸り行く途の全くない樣な繪畫を提示するのである。これこそは繪畫が、前世紀に於て通過した發展途上のすべての危機よりも、より深刻な革新である。されば藝術鑑賞者が、新藝術に接して茫然たるのも怪しむを須ゐない。然し結局人々は此最初の驚きから脱出することが出來るに相違ない。古い範疇が無價値になつたならば、再たび秩序と通觀とを與ふべき新らしい

範疇を見出すこそ必要事である。然しながら此最も新らしい繪畫の方法に對する了解を得やうと思ふならば、まづこの方法が奉仕するところの特殊の哲理を檢覈しなければならない。

哲學的に素朴なる人々の意見に於ては、自我と世界とは、二個の完然に相分離し得べき單位として對立するものであつて、この二つは云はゞ偶然に相結合したもののやうに思はれて居る。勿論世界がまづ存在するのであつて、自我はそこに生み落され、『外部から』世界に歩み寄り、世界のうちに於て、そこに存在する無數の客體（オブジェクト）の一つとなる。これらの客體の全部が、『世界』といふ概念の中に統合されてゐるのである。此世界觀に依れば、自我即ちサブジェクトは、客體の間にその一つとして存在することになり、從つて『自我と世界との對立』と云ふ考へ方は、誤れる自我過重であつて、自我中心主義を包含する譯になる。此自我中心主義は、自我が自分に一番近いものであるからと云ふことによつて、自らの説明をなすのであるが、實は何等の内的論據をも持つ

ては居ない。

この立脚地を打破するのが、一切の哲學的思索の初めである。哲學的省察は、やがて自我が世界の根本核子に屬するものなることを認識させる。この概念に對しては、世界が實際さうである通りに、多くの客體から成立してゐるといふ事は、重要な關係を持つて居ない。世界は純正に其概念上、別種のものになることなくして、客體の一部は失はれたなりになり、または別なものになり得る。これに反して、世界はつねに或自我の世界であり、且つ世界が、われらの理解する意味に於ける『世界』でなくなるにあらずんば、主體(自我)は到底世界から釋き放され得ないと云ふ事は、われらの世界の最深遠な本質に屬するのである。世界の概念のうちに――全く一般的に云へば、客體の概念のうちには、既に主體へのこの轉向が籠つて居る。われらは、世界を眺むる人間の眼が存在しない以前に、既に世界は存在したのだといふ事を想像し得るのであるが、眺められた世界は、いつも主體によつて眺められた世界である。物夫(ディングアン)

自らの世界、――全く想像し得ざる物夫自の世界は、或一つの主體から全然獨立せるものであらう。然し物はそれが或自我の知覺行爲の對象となり容體となるとき、初めて現象の世界へ――われらが知れる唯一の世界たる現象の世界のうちへ、はいつて來る。『主體(主觀)』と『容體(容觀)』との間には、夫故に云はば地下的の聯絡がある。この關係は、觀察が主體から出發する時にも、またあらはれて來る。今私が或容體を知覺するといふ事は、――言ひ換へれば、私が今或容體の上に、働らきを向けてゐるといふ事は、勿論たゞ偶發に過ぎないけれど、一般に主體が容體を目指して居る事、言ひ換へれば主體はいつも容體によつて充たされて居る事は、本質的必然でなければならぬ。譬へて云へば人は或擴がりを有せざる色を想像する事が出來ず、また或色によつて充されざる或擴がりを想像し得ないと同樣である。現實全體を主體と容體とに分けることは、決してそれ自らに於て完全なる部分を生ずるものではない。それはたゞ斷片を作るだけであり、その斷面は常に新らしく癒着せんと欲するの

である。然しすべてのかやうな說明は、未だ以て事の根本核子に觸れては居ない。主體と客體との連接は、實に思索的必然である。孤立せる主體は、孤立せる客體と共に、論理的に矛盾である。兩者が相互に關係づけられなければならぬといふことは、この兩概念の本質のうちに存在する。

この認識が一たび得られたならば超主體的個性と云ふ考へ方に通ずる門戶が開かれるのである。世界と自我とが、本質的必然の相關的關係に立つものであり、世界卽ち客體の領土が、いつも主體の方に向けられた世界であるならば、世界はまた何等かの方法で、主體の個性に關係を持つ譯である。どう考へて見ても、畢竟私の前に在る世界は、『私』の世界である。この同じ世界に、なほ他の個性が參與して居るといふ事實は、決して上述の考へ方を變じ得るものではない。世界はいつも、主觀によつて把握せらるるものであり、かくして主體の個性が世界のうちに流れ込むのである。『私』の自我と『私』の世界とは、合流してそこに**超主體的個性**といふ統一體をつくる。現實全體のう

ちに、個性の存在する有様は、磁力の力野に於けるが如くであつて、力が最強く聚積せる一點が主體であり、その力野は此一點を中心として、現實全體の領土に廣く擴がつて居る。超主體的個性といふ思想の助けによつて、われらは以前の藝術と現代の藝術との間に存する相反を、組織的に解說し得るのである。惟ふにいづれの藝術も、超主體的個性といふ範圍のうちに閉ぢ籠つて居なければならぬ。表現派以前の藝術は、客觀世界のうちで初まつた。それは新らしい客體をつくつて、旣に存在せる客體の間に加へたに過ぎない。それは云はゞ、客觀的に存在するものの領土を醇化せしめるのである。創造されたる藝術的客體は、全然特殊な方法で主體に向けられた客體であるからして、勿論客體世界の內部に於いて、一個獨特の位置を占めては居る。然し藝術的客體（藝術品のこと）は、これによつて客體の一個の特別な種類だときめられただけであつて、まだ本當に客體界から引き出されてはゐない。何となれば主體に轉向する事は、全く一般的に客體の本質に屬する性質であるからである。藝術客

體は、特殊の性質を有する客體ではあるが、然し依然として客體界のうちに堅く篏入された客體に外ならない。

こゝに相異點が存在する。何となれば、表現主義の藝術は、最早や全現實の客體の側を醇化(ズブリミールング)することを目的としないで、主體の醇化を目指すからである。われらは此場合誤つてはならぬ。これまでの藝術と雖も、何等かの關係に於て、主體に向けられてあつたことは確かである。前に擧げた例を今一度用ゐると、藝術客體は、自然客體よりも力の中心により近いのである。且つまた表現主義といへども、その意向を『客體的』材料に向けてゐる。然しこの場合、われらは航路の變更され、舵の取りなほされたことを感ずる。表現主義は主體の支配圏内にとぢ籠つてゐる。それの客體化は實に主體を擴げ出すための單なる手段に過ぎない。然し以前の藝術は、藝術客體の生産に於て、その最後の目的に達するのである。表現主義に於ては、藝術品は其中心的にして且絕對支配的なる位置を失ひ、藝術過程に於ける一個の比較的に重要ならぬ地

位に沈淪した。表現主義が最初の非模倣的繪畫であるといふ事は、全藝術組織の根本的な組み換えに關聯する。表現主義の藝術の非模倣的性質は、深遠な奧所で行はれた變化を現はす單なる徵證に過ぎない。藝術が模倣的たることを止めたのは、世界が藝術にとつては、あまりに醜く、あまりに面白くないからではない。方向と道と目標とが別種のものになつたからである。表現主義の繪畫は、自然物が創造者の製作品であるやうな具合に、それ自身獨立せる而して主體から分離された作品ではない。表現主義の藝術家は、自然の作品の傍らに、自己の作品を置く創造者ではない。表現派の繪畫は、それ自身に於て秩序の立つた完結せる客體ではない。それはそれ自身としては、一個の無關心な物質であるが、この物質が價値と意味とを得る所以は、それが云はゞ一個の橋となり、藝術家の精神的興味を觀客の心に導入するつとめをなすことに在る。以前の藝術の繪畫もまた、かやうな橋ではある。然しまたそれ以上のものでもある。以前の繪畫はいつも自己目的たる自然物の自由なる獨

立性の多くを所有し、決して單なる手段ではないのである。

主體の中心的位置及び個性の超主體的範圍の認識は、これまでの藝術が個性に屬するものであり、またそれは主體に向ふものであり、且主體に近いものであることを否定しないで、しかもこれを客體的のものだと理解する事を可能ならしめる。眞に客觀性の本質を理解しやうと欲する人は、客體が主體に隷屬するものなることを認めなければならない。表現主義の特質はそれが主觀的なことだと云ふ通常の考へは、今や「より深い」意味を得たのである。此『主觀性』といふ言葉は、これまで常に、次のやうに理解されて居た。曰はく、以前の藝術は、客體へ束縛せらるるので、決して純正なる表現である事が出來なかつた。表現主義に至つて初めて、藝術家に完全な自由が與へられたのである。外界から來るあらゆる形は、それがコンヴエンショナルな形であらうと、自然の形であらうと、すべて拒絶される。精神的興奮は、完全に又直截に自らを表現しなければならぬと。然しこの考へ方は間違つて居る。以前の藝

術の客觀性は、客體へ束縛されるからだと解してはならぬ。然らずして、この藝術にあつては、藝術意志が初めから客體の醇化に向けられてあつたのだと云ふ事が承認されなければならない。事實上、表現主義は興奮の純正なる表現を目的とするものではない。表現派の繪畫を檢して、上記の興奮の猛烈なる迸發以外に何物も見出されないならば、それは最早決して藝術品ではないのである。かゝるものに向つて有し得る唯一の興味は、此ものの中に於て、或研究のための材料を發見する心理學者の學術的興味位なものであらう。表現派の繪畫が、藝術的價値を得る所以は實に、それが主觀界の醇化を努め、それと共に興奮の改造が要求される事に存する。以前の藝術の繪畫は、いつも明瞭に主體から離れて居り、一切の客體の如く、主體に對立するのである。然るに表現派の繪畫は、主體が體驗の形と方向とを、これらの繪畫から受け取るために、云はゞこれらのものの方に體を伸ばすやうな位置を取ることを要求する。この說明は可成り空想的に聞えるが、この狀態を心理的に記述すること

はむづかしからう。表現派の繪畫を觀照するには、以前の繪畫とは全くちがつた方法でなされなければならぬといふことは、既に一般に氣づかれて居る。これを理解する事の困難なるは、このことからすぐに說明されるのである。藝術の哲理は、絕對的に明瞭な說明に到達することを、必然的に斷念しなければならない。これに關係ある諸般の狀態を言葉で云ひあらはすのは困難である。これらの狀態は、常にたゞ遠方から指示され得るだけである。いかなる方向に、思想的動因が努力して居るかは、紆曲的叙述から感得されなければならぬ。重點が客體から主體の上に移動すると共に、藝術は文化現象の一個の別な範圍に到達するのである。畢竟するに、いづれの文化的發現も、超主體的個性の醇化ではある。しかし藝術が客體の側に屬して居る間は、藝術的の見方は、現實を理解する一個特別の方法として、科學的の考へ方と比肩して立つた。十八世紀の唯理的美學の云ふところに依ると、科學者は現實の明瞭なる概念に到達せんと努むるものであり、藝術家は現實の明晰なる觀照に達

せんことを求めるものである。――藝術を觀照的認識であるとして定義することの正否はさて措いて――上述の定義は、表現主義以前の藝術の出來得るだけ正當な定義だとして論ぜられることが出來たし、また兎にも角にも問題の本質を狙つて居た。然し表現主義に對しては、かゝる定義は、既にその出發點に於て間違つて居る。表現派の藝術は明らかに、いかなる點に於ても、科學と比較され得べきものではない。むしろそれは宗教又は神秘主義と關聯せしめられ得るものであり、『主觀の擴張』を以てその方法とする特殊の認識と關係させることが出來る。これは所謂『感情移入』と云ふ言葉を以て云ひあらはさるゝ認識過程に關係することである。ゲヱテが或植物の發達を觀察した時には、彼は單に外的現象の經過を見るのみならず、また植物の進展し行く生命を感得したのであつた。われらが或行爲を『理解』するならば、それは同じく自己の生命力が、理解されたる行爲のうちに流入せることを意味する。かやうな感情移入は、幾百千と存在する。然しこゝで力說されなけ

ればならないのは、若し感情移入を以て個體的自我が、一個の別な形式に突入することであり、從つてわれらは感情を移入しつゝ、いつも只われら自身を體驗するかのやうに解するなら、それは眞の意味を誤解するものだといふ事である。上述のやうな考へ方は、世界を自己の人格の反映として解釋することとなり、甚しき自我中心主義に陷るであらう。然し實際上、感情移入にあつては、『主觀の擴大』が要點である。ゲエテは植物に與ふるに、自己の生命の何物かを以てしたのではない。彼自身が云はゞ植物的になつたのである。人生の個々の形態は、比較的に少數の原素が、いろいろに異つて複合する事に依つて生ずる。そこで植物のうちに感情を移入すると云ふことは、かゝる一個の原始的元素を孤立させ、顯揚することであり、他人または藝術品に感情を移入するとは、上述の元素をいろいろに組み代へることであり、個性的に凝化した組立てをゆるめることであり生の流動化と擴張とであり、また個性的に發達しつゝある際に放棄しなければならなかつた諸可能力の復活である。感

情移入はまた或意味に於て自我の擴大と豐富化とを齎らすものである。何となれば、個性的人格がその個體性とその鞏固性とを得るのは、漸次にそれが貧弱になり凝化する事によつてであるからである。

私はこゝで議論をまとめて見る。主體と容體との二つは、解くべからざる結合をなすものである。あらゆる容體は、思考的必然に、主體に對する容體であり、あらゆる主體は容體の方に向けられ、容體と關係づけられてゐる。以前の藝術は、容體側に屬してゐたが、その作品は、自然の容體と比べると、主體化された容體である。之に反して表現主義は、主體の側に屬する。その作品は主體の容體化である。一切の藝術は主體と容體との間の分水嶺の上に立つてゐる。以前の藝術は容體の方に向つて流れ、今日の藝術は主體の方に向つて流れる。かう述べても、それは勿論事態を明瞭に記述する代りに、これを唆示する譬喩に過ぎない。然し形而上學的の諸關係は、かやうな譬喩による外、どんな說明法があるであらうか？

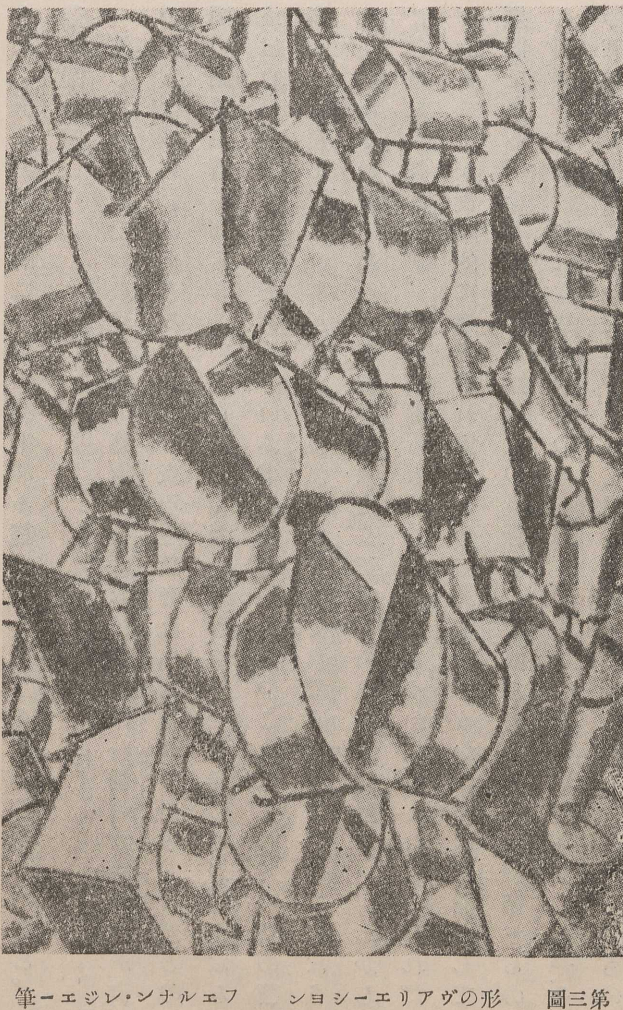
第參章

表現派の方法

一

今やわれらは初めて、表現主義者がいかにして繪畫を描き初めるかと云ふ問題に近づく事が出來るやうになつた。またわれらは未だ一枚の表現主義的作畫をも見ないで、しかも既に其方法を、その哲理から『演繹』して知ることが出來るのである。表現派は主體の客體化に向つて努力するが故に、以前の藝術が用ゐたのとは、全く異つた方法を用ゐて描畫しなければならぬことは明白である。一體模倣的の繪畫にとつては、顏料に於て、二個の條件が重要である。その一つは、顏料が自然色に似て居ることであり、他の一つは、色班を平らに伸ばし擴げることにより、並びにその輪廓によつて物體を示すべき可能性を持つことである。しかるに表現派が色彩に於て興味を持つところは、

まづ第一に、ゲェテが色彩の官能的・道義的効果と名づけたものを有するからである。色彩とその并列とは、その形が何等かの自然的形態を懐ひ起させることはなくとも、これを見る人に特殊の精神的興奮を起させるものである。これと同一の事が、黒と白とから成れる平面についても當嵌るし、同じやうに――否むしろより高い程度に於て、精神は一個の弧線の奔躍や、いくつかの線の合流や分流によつて刺戟され・興奮せしめられる。この官能的・道義的効果のために、表現主義の人々は、かつての藝術にとつては自然再現または自然描畫の單なる手段であつたところの描畫手段を使用する。尤もこのやうに斷言するのは、たしかに云ひ過ぎである。何となれば、以前の藝術といへども、色彩と線との精神的効果に對して盲目ではなかつたから。然し表現主義者になつて初めて、この精神的効果が、彼等の色と線とを用ゐて勞作することの眞の原因となるのである。表現主義は――少くともその徹底的な形に於ける表現主義は、一種の視覺的旋律配合法である。何となればこの主義は、色と形



第三圖　形のヴアリエーシヨン　フエルナン・レジエー筆

とから云はゞ抽象的に、一個の藝術品を築き上げやうと試みるからである。(第三圖參照)

然しこれだけでは、表現主義の藝術運動における單に一個の方向のみが云ひあらはされたに止まる。大抵の表現主義者たちは繪畫の內容と自然との間の關係を斷ち切らうといふ事は全く考へて居ない。音樂のみが、純正なる或は自治的なる藝術であるといふ事が認められ、且つこれによつて一切の藝術が『音樂化』する事が要求されたからとて、それだけではまだ何事もなされてはゐないのである。この考へは全く正當であるかも知れない。しかしこの意見に從ふ事が、一體出來得るものであるかどうか、或はまた立てられたプログラムが、實際的に遂行され得るものであるかどうかは、なほ依然として疑問である。そしてまた事實上、この實行が不可能であることを證明するのも困難でない。われらはたゞ、音のコムビネーションの非常に豐富なことや、その感銘力の異常に强いことを考へて見るだけで充分である。これらのものの

は、繪畫の手段を以て達せられ得べきすべてのものを遙かに超脫して居るではないか。繪畫を以て『視覺音樂』であると豫言する人たちは、彼等の努力に對する一切の反對を、長い・自然派的傳統の强制の爲だと唱へ、精神的怠惰を打破ること丈けが必要だと說くけれど、それは餘りに事態を輕く見るものである。彼等の前に立つものは實は、打ち破り難い・心理學的に適法な事柄であり、視覺範圍に於ける現象學的・情緖的・不完全といふ單純にして且つ何物によつても除かれ得ざる一事實である。若し『視覺的音樂』といふ事が可能であるならば、それは確かに甚狹い範圍內でなければならぬ。そしてこの範圍のみを確守する事は、たまたま以て繪畫を藝術中の一個の全く力弱い種類に引きおろす所以に過ぎまい。

表現主義者の大多數は、決して此狹い境域の內に閉ぢ籠つては居なかつた。今彼等の辿つて來た道、彼等を藝術的自然主義からずつと遠ざからしめた道を見やうと欲するならば、われらはまづ、描形に二種類ある事から考へて行か

ねばならぬ。小兒の描形を研究するならば、此事實は最明瞭になる。大抵の小兒が初めにやるやうな人物・家屋・または他の物體の表徴的な再現は、單に不熟練に基因するものであつて、この不熟練は年齡の進むに從つてなくなるものだと考へるならば、それは間違つて居る。われらはむしろ全く一般的に次のやうに主張することが出來る。卽ち描形することは人間の遊戲の一つであり、この遊戲は二個の全く相異なれる方法でなされるのであると。卽ち遊戲を喜ぶ人間の心は、自然を出來得るだけ忠實に再現することによつてみたされるか或は一個の表徴(シンボル)をつくることによつて充足されるかである。このシムボルは勿論かすかに自然に似てはゐるが、それが一旦つくられた後には、『遊戲者』は、より精密に觀察することによつてそれを改良しやうといふ念慮を、少しも持たないのである。表徴のつくり方は、全く自由に行はれるのであるが、この場合眼目となるのは、甚だ美しい、或は眞に特徴的な、または何等かの意味に於て面白味のあるシムボルを作り出すといふ事であつて、與へられ

たモデルを模寫するといふ事でない。遊戲のこれら二つの相異なる典型には、おそらく人間の二個の相異なれる典型が――否たしかに藝術的心情の二個の相異なれる典型が對當する。勿論こゝで『二個の相異なる』といつても、それは決して絕對的の相反を意味するものではない。何となればシムボルのうちには、いつも自然觀察の殘滓が潛在するし、最極端な自然主義に於てすらも、なほ主觀性の餘瀝が存在する。夫故にそれはたゞアクセントの推移と云ふ問題でなければならぬ。印象主義が表現主義に變つたときには、疑もなくアクセントの移動が行はれたのであつた。蓋し、素畫に二種類ありといふ決定は、勿論主として小供に對してなされたのであるけれど、その意味は甚遠い所まで達するのである。表徵素畫はたしかに、後年になつて全く其痕を失ふべき發育期の好奇心よりより以上のものである。われらの教育は、幾世紀か以前から、全然一面的に自然派的描形の完成を目標として來た。この事は、われらを誘惑して、この種の描形を以て、唯一の正統なる形式であると信ぜ

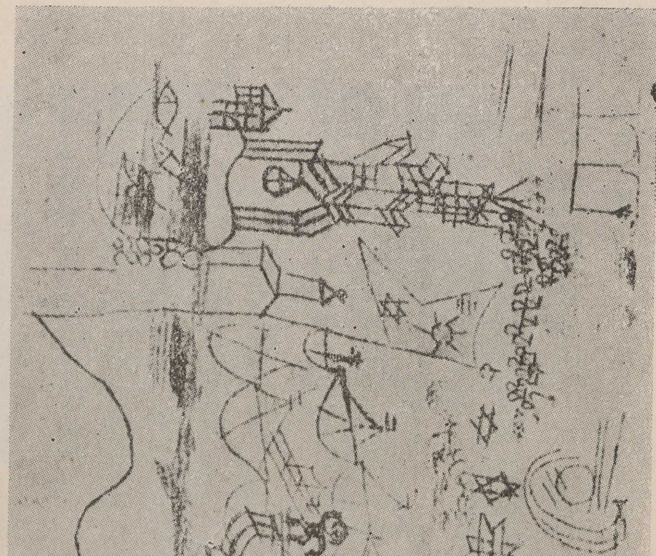
しめた。今原始民族の描形を觀察すると、表徵的描形が手の不熟練といふことによつて、制局されることがいかばかり少いかが解る。太古の狩獵民族は驚嘆すべき印象派的の石上描形や、骨上彫刻を製作した。其後漸次に發達し行く間に、このかゞやかしい自然主義はいつしか姿を消したやうになつて、表徵的の描形が、その代りに現はれて來た。この描形に於ては、あらゆる自然的形態を、當該文化の特徵をあらはす一個の裝飾的圖式のうちに押し込まうとする努力が支配して居る。われらは立體派を目して、近代的裝飾圖式主義と云つてもよいかも知れない。然しこれは勿論、前者の如き擴がりと強制力と持つて居ない。われらの文化のやうに、分裂し且つ相違する時代にあつては、これは當然の現象でなければならぬ。それでも然し、われらは現代の繪畫のみならず、現代の建築もまた、立體派的に考へやうとする傾向を持つと云ふ事が出來やう。

表現主義を解說するために、小兒又は原始民族の描畫を懷ひ出す事になる

と、これによつて表現主義の悪意ある批評に陥り易い。然しかゝる廉價な滿足は、眞面目に拒絕されなければならぬ。或一個の複雜せる現象を、特殊の場合と見做して、一個の大なる現象團の中に入れる事が成功するなら、心理學者にとつては、それは屢一個の說明として認められなければならない。今こゝに表現主義が、小兒または原始民族の藝術表示と並列される事は、たゞこの意味を有するだけである。

こゝで事態を約說すれば、かうである。表現主義者の多數は、繪畫が『視的音樂』としては、いかばかり僅少の見込しかないかといふ事を認め或は感じたのである。これらの藝術家を支配する形而上的の考へ方は、彼等に向つて一切の寫實的或は自然派的の藝術形式を遮斷した。こゝに於てか、何世紀か以前から押へつけられて來た表徵描畫の傾向が、再たび表面に現はれる事を得た。尤も表徵畫とてこれまで全く壓へつけられて居た譯でもなかつた。何となれば、其活動範圍は、上述の裝飾畫の外に、漫畫といふ天地を持つてゐた

からである。そこで吾等にとつて、最重要な問題となるのは、『藝術家がそれを用ゐて製作する表徵が、いかなる種類のものなりや』といふ事である。或人々は單純に、小供の描畫のシムボルを用ゐる。例へばパウル・クレー(Paul Klee)の『ボートを貸す人』(第四圖參照)の如きがそれである。然し大多數の人々は更に進んで、新らしい種類の表徵に到達した。今その成立を調べて見やう。然しわれらは、曩に述べた『表徵に於てもまた自然觀察の殘滓が存在す』と云つた言葉を想ひ起すと、說明の途はもうついた事になる。この說明の示さねばならぬ條項はまづ、それ自身に於ては非藝術的な――せいぜいのところ美しい――自然の形が、いかにして生命ある藝術品に運び込まれるかといふ事であり、また自然主義的の知覺から、それが一步一步に溶解することによつて、どうして表徵が生ずるかといふ事である。その場合なほ、表現派の繪畫の特徵たる自然形態の變歪は、畫家の單なる勝手氣儘から生じたものではなくて、全然確定せる藝術的の意圖から生じたものであるといふ事が、證明される



第四圖　ボートを貸す人　パウル・クレエ筆

であらう。

二

讀者はまづいくつかの果物を想像せよ。例へば一つの板の上に、いくつかの林檎が載つて居るとせよ。これを眺めつつある間に、われらは想像のうちに於て、その冷さと同時に、その特殊の硬さをも感じ、また同様に想像裡に於て、その匂ひをもいくらか嗅ぐのである。この心理的事實は、聯想的結合の成立が、單に個々の官能範圍の内部に於て行はれるのではなくて、一個の官能範圍から他のそれに力を及ぼすものであるといふ事によつて、説明される。例へて曰はゞ、視的知覺は、觸覺的・嗅覺的の表象または運動表象と結びつく事が出來るのである。今視的知覺としてこゝに論ぜられるのは、常に内容の豐富な複合體である。然し聯想は單に全體としての複合體に從屬してゐるのではなくて、此複合體の個々の成分から出發する。但し此等の成分は複合體の一

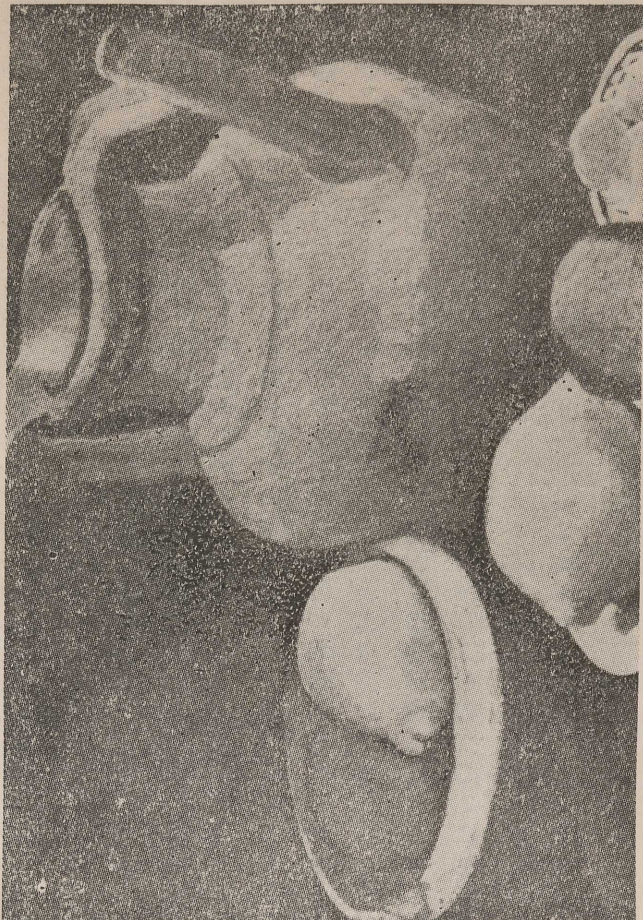


第五圖　靜物　ローヴィス・コリント筆

員である事によつてのみ、聯想作用を展開させるのは勿論である。そこで複合體のうちに於て、聯想的にどうでもよいやうな或要素は閑却され、聯想的に大切な要素のみが强調され得るやうに出來て居る。此事によつて元の複合體の形はゆがめられるけれど、この歪められた複合體が、もとの複合體との似寄りを全然失ふやうにならぬ限り、またこの複合體がなほ認識され得るものである限り、聯想の出現は、上述の變歪によつて邪魔されないばかりではなく、却つて捗取らせられるのである。されば認識能力の境界のうちには、現實の變歪がある。この變歪は視的複合體に於て以前に經驗された他の官能的性質を、特に强くよび起すに適當して居る。

印象派の藝術は、一般に純視覺的興味を持つて居た。それは視覺的現象を出來得るだけ忠實に、また出來得るだけ力强く再現したけれど、いかなる他種の官能的表象が、其現象に結びついて居たかといふ事については、何等の顧る所もなかつた。勿論、力强い再現は、現象的諸要素の或選擇を求め、効果的力點(アクセント)

第六圖　靜物　パウラ・モオデルゾーン筆

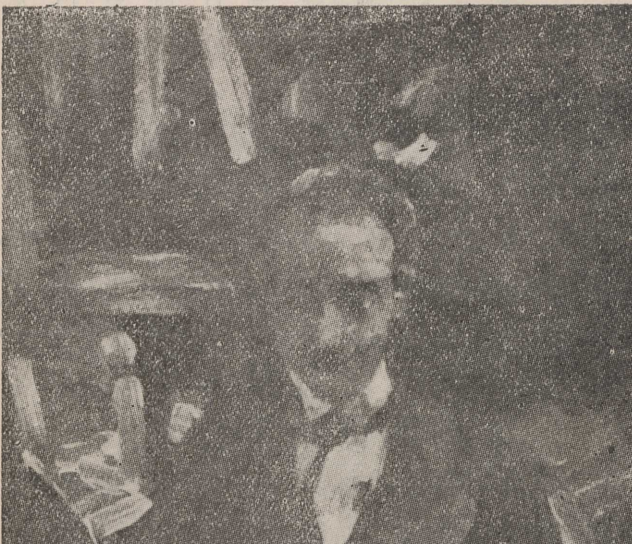


の熱考された配置を要求する。然しかくして顯揚された要素は、視的關係から見て重要なものであり、強調されざるものは、同じ關係から見ると、重要ならぬものである。表現主義に取つては、物體の視的現象をうつす事が、最早重要なものではなくなつて、『視的繪畫』のうちに『全體驗』を現はさうとするのである。卽ち現象的原素間の選擇が、今や根本的に別種な見地の下に行はれるのである。ゆがめて描かれた林檎はそれが『正當』にゆがめられて居るならば、その視的價値の僅少なるにも拘らず——否むしろ視的價値が僅少であるがために、官能的全體驗といふ點では、かの視覺的に非難なきやうに再現された林檎よりも、ずつと多くを持つて居る。藝術は今や視覺的方面のみを目指す一面的の傾向を見すてて、官能的綜合に向ふのである(第五圖と第六圖とを比較せよ。)藝術的インテンションの轉向は運動の描出に於て、なほ明瞭に示される。印象派は單に運動の圖を描いたが、表現主義者は運動そのものの表象を惹起さうとする。この人々の興味は、最早一面的に、體驗中の視覺的

成素にのみ附着して居ないで、同じ程度の强さを以て、運動的成分にも附着して居るのである。そしてこれはまた、主體から出發する藝術の特性に、當然屬すべきものである。何となれば、運動的の感覺と、從つてこれと密接に關聯する觸覺的の感覺とは、眞の自我意識の圏内に屬するものであるが、視覺的のすべてのものには、『外部に在る』と云ふ意識、客體的のものであると云ふ意識が附着するからである。この點から考へると、彫塑が印象主義の盛期にあつては、輕視されたのに反して、表現主義の好愛するところとなつた所以も理解し得られる。

ジメル(Simmel)(現代の評論家)氏は云つた。われらに對立する人格は、われらが感覺を以て捕捉し得なくなつたところに於て終るのではないと云ふ事を、證明は出來ないけれど、確信して居ると。彼は光學に於ける紫外線と赤外線とを例に引いて云ふ。かゝる光線が、目に見える光線に對する關係と、人格の精神的にして官能では捕捉し得ない範圍が、官能的に捕捉し得る範圍に對する關

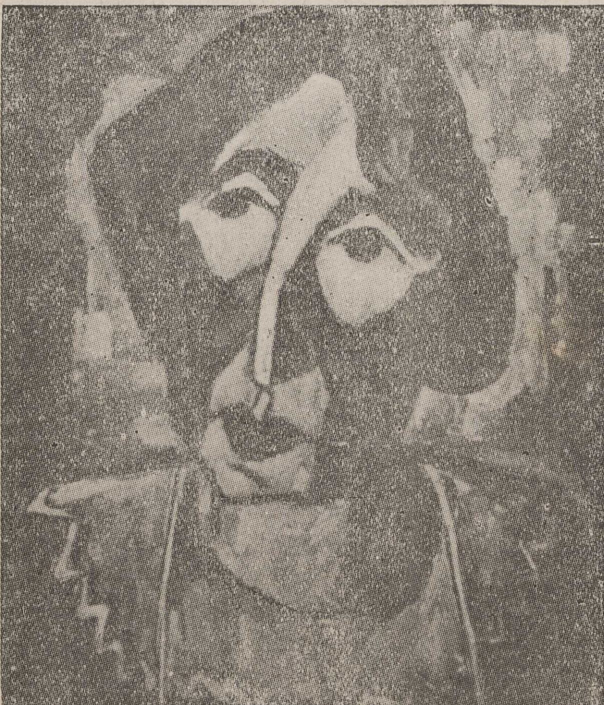
係とは同じである。精神的のことは、物質的のものと同じ種類の實在性を有するけれど、たゞわれらにはこれを感受する特殊の官能が缺けて居る。それにも係らず、われらは或人の前に立つたとき、その人の精神的性質を感得する。それはあたかも紫外線が、われらの眼に全く見えないにも拘らず、それらがわれわれの全組織に及ぼす作用によつて感得されるのと同じ譯である。それはさて措き、――視的知覺複合體と聯想的に結びつく點に於いては、『精神的性質』の表象は、官能的性質の表象と、少しの區別もない。精神的のものの表象は或種の視的複合體に結びついて居る。そしてこゝにも正しい變歪があつて、この變歪が、聯想的表象に高度の生々味を供給する。されば畫家は精神的事象の最も強烈な描出上の一手段として、『選擇する變歪』を有するのである。但し『變歪』といふ言葉を以て、單に輪廓の變更やその内部の描出の改變を意味するものと考へてはならない。これと全く同樣の意味で、『色彩の變歪』といふ事も存する。それは出來得るだけ力強い綜合に到達するた



第七圖　シユヴアルツ博士の肖像　ローヴイス　コリント筆

めに、色彩の關係をわざわざとり違へて再現することである。さて、これまでいかなる時代の肖像畫家でも、その上乘なる人たちは、人物の視覺的のあらはれのうちに、その人の精神を描現しやうと努めたことは言ふまでもないが、以前には、視覺的のあらはれを最良く再現することが、同時にまた、精神を表現する最善の道だと考へられて居た。然しながら表現主義者は、見得るものの再現を目的とする代りに、精神的性質の聯想的表象を喚起することを目指して進み、視覺的現象の如きは、聯想を引き起すための手段としてのみ利用するのである(第七圖と第八圖とを比較せよ)。

創造的變歪の方法は、肖像畫でその應用能力を盡し終つたのではなかつた。讀者は、あらゆる風景、あらゆる家屋、あらゆる椅子が、皆その『魂』を持つと想像せよ。一つの『魂を持つ』と云ふ事が、如何なる意味であるかは姑らく問はず——兎に角、かゝる場合には、視覺的複合體と精神的複合體との連結が存在する。そして變歪は、精神的複合體を、前景に押し進める手段である(第九圖



第八圖　肖像　カールシユミツト・ロトルフ筆

參照)。)表現主義者たちは、林檎の硬さを描き、肉體の精神を描き、風景の『魂』を描く。彼等は視覺的現象の助けを以て、官能範圍と實在範圍との綜合をあらはす印象を喚起するのである。

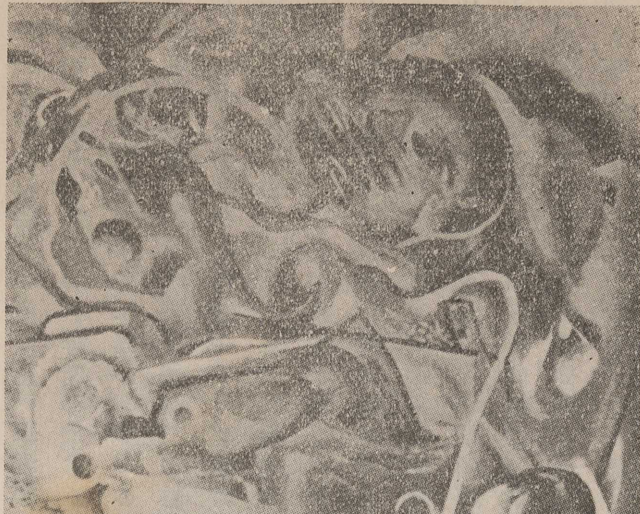
この方法は、更に最後の擴張をなさしめられる。表現派は官能的・精神的全體驗を出發點とする。然し創作的の藝術家が、一個の體驗に對する關係は、創作せざる人、卽ち單に受け容れるだけの人が、一個の體驗に對するのとは、特質的に全く異つて居る。後者は體驗に對しては、一個の單純な――殆んど器械的の受容裝置であるが、藝術家にあつては、その體驗は一個の組み換え的のプロセスに達する。この過程(プロセス)こそ眞の創造の本質を構成するものである。非藝術家にあつては、體驗は恰も外部から投入された異種の材料の如く、何等の變化も受けないで、精神のうちに殘留する。之に反して藝術家にあつては、藝術的に刺戟を與ふる體驗は、或精神的活動の作用するところとなる。この活動は大部分底下意識のうちで終始するのであるが、その終局の結果は、藝術的



第九圖　山上の教會堂　　ハンス・ゲルヅン事

に形づくられた、官能的の內容となるのである。自らを形づくる藝術的形體は、最早曩の體驗と何等かの外的相似を有すべき必要はなくなる。例へば或音樂家が、或戀愛的激情の破綻を體驗する。そして後になつてこの體驗を直接の淵源とする一個のシムホニイの動因（モエイーフ）と想念（イデー）とを『見出す』とする。一個の體驗を藝術的形態にかく變更する事の最も純正な典型はこゝにある。

この形態には、體驗內容との直接の類似が全く缺如する。かるが故にその物象的不明瞭と、多趣多樣な被解釋性とが生ずるのである。樂曲を聞くに際しての、一定又は不定の體驗的表象の出現は、同樣なる變更の過程を經て生じてすら、その方向のみは全く反對である。聽者に於けるこの過程は、然し常に、藝術家の出發點となつた體驗に引きもどすものとは限らない。何となれば、この過程がそのなかを通り行く媒體（メデユウム）は、この二個の場合に於て相異なり、このために結果に於ける差異が引き起されるからである。標題樂（プログラムムジーク）はこの不確定を、體驗の或種の再現によつて除去しやうとする。この種の再現は、體驗の內容



第拾圖　コムポジション十九　ルドルフ・バウエル筆

的成分には、出來得るだけ觸れないで置かうとするのである。この企ては、音樂に於ては、いつも只比喩的の意味に於てのみ實行し得べきものである。然しかゝる意義に於てすら、それは生產的活動の力強い制限を意味するのである。自然派的の繪畫は、常に視的經驗の直接なる再現を目指したものであるから、これまでいつも『標題畫』を專一に實行して來たのである。表現主義に至つて初めて、體驗へ窮屈に拘束する事から、繪畫を徹底的に解放しやうとする第一の試みがなされたのである。表現主義者は、體驗をして、體驗に從屬せざる藝術形態に變化せしめる。この藝術形態のうちには、體驗が萠芽的に含まれてゐる。これを觀照するとは、體驗をこの形態から開展せしむる謂である。かくして我等は結局また一種の『視的音樂』に達する。たゞそのインテンションが全く別種のものになつただけが別である。曩に述べたインテンションに對する内的相反は、『體驗表現』と『構成的形成』との二概念によつて表示される。この相反は實際の作畫を見るときに感得されるけれど、論

證することは困難である（第三圖と第拾圖とを比較せよ）。

序でに曰ふが、藝術品に接して初まる心的過程は、一般に或何等かの體驗に引き戻すといふ事が、自治的藝術なる言語の意味のうちに存するか、どうかについては、確かに疑を挿む餘地がある。若しさうだとすると、藝術は體驗傳達の特殊の手段であり、あらゆる言葉の如く、その云表はしに於て、多かれ少なかれ言語的の理解を目指せる一種の言葉であるであらう。これに反して、藝術品はそれが變形されたる體驗であるにも係らず、最早再たび出發點をなす元の體驗に立歸へる必要がないと云ふ意見は、遙かに自由であるやうに思はれる。藝術を一種の言葉であると考へ、體驗を傳達するものだと見做す事は、藝術を制限し、その價値を低落せしむる所以である。藝術品に接して初まる心的プロセスは、實は、藝術形態の純眞なる觀照でなければならぬ。藝術を見るとは、藝術品から出立して、本來的藝術の支配範圍以外に在る或體驗に立ち歸へる事ではない。若し自然派の風景畫を以て、自然の代用品のやうに考へる

人があるなら、それは自然主義の眞の意味にすら悖戻するものである。彼等は勿論自然の形態を利用するけれど、吾人を欺いて第二の自然だと思はせやうとするのではない。眞にこれを欲するものは、浪漫派の風俗畫位のものである。此種の繪畫は、ぼんやりした・生命力の弱い精神のために、避難所を見出さんとして、明るい現實を棄て去るのである。體驗說は、藝術品から精神的プロセスを流れ去らしめる。それは幾多の粗野な體驗のために、いくたびも藝術的形態を分解する。しかしかくして藝術觀照の概念は、僞造される。蓋し觀照の本質は、つくられたる藝術形態のうちに於て、最後の滿足を見出すことに存するからである。

三

されば、或全く一定せる目的を基礎とする現實變歪がある。かゝる變歪は、謂はゞ畫家の使用する心理的のトリックである。この變歪は、繪畫的體驗に宦

能的の豐富味を與へる。これは一面的、視覺的の物體的體驗には缺けて居る。かう見て來ると、近代藝術の妙に變歪的な描現に對する最初の說明が得られるのである。變歪は故意に、意識されたる選擇を以て行はれる。藝術家自身は、勿論この『目的』について何等知ることを要しない。彼は充分なる主觀的の正直さを以て、自らは事物を單に自ちの見るとほりに描くと主張するであらう。彼は一個の內的命令に從つて行動するのである。そしてせいぜいこの位のことをわれらは云ひ得るであらう。曰はく、彼は彼の作畫を以て、非視覺的性質の表象を喚起しやうと欲するかの如くに描畫すると。

しかしながら、近代繪畫には或種の繪畫內容があらはれて居り、それは自然的現實から奇妙に離反してゐるが、この理由の說明は、上述の理論によつては與へられない。それにも拘らず、この畫的內容もまた、現實と全く直接に關聯する。しかも表現派の或作畫どほりに事實際上『見える』やうな現實の一範圍が、實在することを明らかにしやう。

一體われらは印象派の畫の前に立つ時、何を體驗するであらうか? 具體的に云ふと、例へばシニャック(Lignac佛の後勘印象主義者)が、セイヌ河畔の霧深い朝を體驗して、この現象を描かうと決心したとする。今われらはその作畫の前に立つてこれを眺める。――われらはこの場合何を見るであらうか? この問に對する答は、明らかに次の如くであらう。われらはシニャックが現實界から受けたところの視覺的印象を、今この繪畫から受け取るのである。自然的の刺戟の代りに、人工的のそれがあらはれて來たのであつて、繪畫は所詮自然の代理者であり、人工的の外部的現實であると。果してさうであらうか?

然しながら、人は一個の全く別な點から、現實の描寫をなすことが出來る。例へば私が或人の前に立つとする。而して私がその人の顏を見る時に、一體私は何を見るだらうか? 明らかに私は、この顏の印象と名づけられるものを受け取るものである。さてそこで『印象』なるものは、内容的に、直ちに現實と同じではないことは、確實である。印象の内容が、いかに變化するものであ

るかは、或物體をいろいろな距離から眺めるとすぐ解る。然し今われわれが、印象の内容的豐富といふ點から見て最都合よき位置に、――言ひ換えると、最明瞭なる印象を受け得る距離に、立つてゐると假定して見る。此時に於てすら、印象は依然として現實と同一ではないであらう。是は單にルーペ（單微鏡）や顯微鏡を用ゐると、新らしい細項が發見されるからではない、――畫家は自分の目的のためには、かやうな方面の事を顧みなくてよい、――人間は容觀的の忠實さを以て、刺戟複合體を、それが來たときには、いつも同じやうに處分する寫眞的裝置ではないからである。注意、卽ち關心のそのとき丁度主宰する方向により、情調と意識の狀態とに從つて、われらは同一のものから、全く異つた印象を受け取るのである。

こゝで、以前の繪畫の知らなかつた一個の問題があらはれて來る。いかなる作畫のうちにも、畫家の個人的氣質の入つてゐる事は勿論であり、この發見は決して新らしくはない。例へば二人の畫家が、同時に同じ風景を描いても、

その作品は必らず相異なるものである。印象主義の人々は、自分達が『氣質を通して見た現實を描く』ものなることを、全く原則的に宣言した。然しこの命題は誤解され易く、且或制限された意味に於てのみ正當である。印象派の描畫法は(こゝでは新印象派を含まない)、實際個性的氣質の力づよい發現を許すものである。然しこの描畫法は、或一定の見方のテクニックによつて得らるる世界相を描く場合に初めて使用せられる。この一定せる視的態度に於て、彼等は自己に對立する現實を、出來得るだけ客觀的に――卽ちすべての以前の繪畫がなしたやうに――捕捉しやうとする。印象派の見方は、勿論物象の認識に對して都合のよい方法ではない。簡短に云へば、かうである。實際生活に於て物を見る態度は――これは印象派以前の繪畫によつて、大體上變更を加へずに受け容れられたものであるが――現實の出來得るだけ認識され得べき像を與へるけれど、印象派の視的態度は、色彩的に非常に豐富な像を與へるのである。兩者は、この相異なる態度の條件の下にあらはるる現實

のすがたを、忠實に而して客觀的に捕捉することを目的とする。印象主義は自ら稱して氣質畫だと主張するけれど、實は『自然主義的』であることを忘れてはならぬ。しかし自然主義は、すべての眞の藝術家にとつては、ほんの第一階梯にすぎざるものであつて、かくして形式的のモティーフが此階梯の上に働き出すのであるから、こゝに『自然主義的』だと云つた意味は、いかなる保留の下に於て正當であるかは、これまでの解說によつて明らかであらう。だが藝術的形式論から來る現實の變形は、個性的要素の流れ入る事によつて引起される變形とは、全然異なるものである。印象主義もまた、現實に對して忠實であらうとする意志に支配されてゐる。そしてこの客觀性は、『印象』中に於ける個性的要素の撲滅を條件とする。その個性を充分に持たせながら、個個の印象を全く孤立せしめるところまでは、決して進まないのである。然して今や問題となるのは、『一體上述のことをなす方法があるだらうか？』といふ事である。

若し印象主義が漸次に成熟して、現實の一片を再現するに當り、或唯一の凝視點を固持して、この現實を眺めた時に現はれて來るやうな風に、これを描かうと、益明瞭に努力するなら、求められた目的の方向に、一歩前進した事を意味する。此結果は、繪畫には相對的の明るさの中心があり、其周圍は中心を遠ざかるに從つて、漸次に不分明になつて行くのである。然るに以前は、人々は自己に對立する自然の斷片を、印象派の視的態度でもつて、云はゞ左から右へと眺めて行き、かくして得られた光景を、相並べて置き、觀者から同一距離においてあらはるゝ畫上のすべての場所は、みな同一の物象的明瞭さを示すやうに描いたのである(第十一圖參照)。然し前述のやうに描いたとても、全體から見ると、結局何等の主要な變化をも與へられては居ない。客觀的・器械的忠實を欲する意志は、依然として殘留し、『視』は——表現主義者の感ずる通り——相變らず、『器械的受容』に墮落して居る。個性的要素の挿入は、現實の知覺的繪畫の代りに、その表象畫が出現するに至つて、初めて達成されたものであ



第拾一圖　和蘭の農家　マックス・リーベルマン筆

る。現實の表象畫」は、決して現實の單なる映像ではない。これは人間が自然の一片に對して有する最個性的な表象の繪畫である。

表現派は表象畫を描くのであるといふ主張は、勿論目下のところ證明されることは出來ない。何となれば、科學的心理學は、表象の現象的研究を缺いて居るからである。從つてこれを實證する方法は、自己を觀察することと、或物體について有する表象像・記憶像の外觀に注意する外はない。さてこの觀察に當つて、表象像は主として平面的である事、深さの方向は缺けてゐるか・或は不明瞭である事が、確知されるであらう。而して觀察者は自然に、表現派の繪畫の『非空間性』を想ひ起すであらう。また色は多くの表象に於ては甚しく低減せられ、他の表象に於ては『不自然に』增强されるものである。——この二つの場合に對する類似を、われらは表現派の繪畫に於て發見する。然しもつと重大な差違は別にある。知覺された複合體は、表象像に於ては、顯著の程度を異にするいくつかの部分にわけられる。觀念に浮べることは、知覺



第拾二圖　ヴィルメルスドルフの村道　ルードヴィッヒ・マイドネル筆

内容に對して或選擇をなすのである。例へば或顏面に於ては顎と口とが、最顯著な部分だとする。それ故に此二つは、あらゆるそれの細項と共に、十分に具體化されて表象像に現はれる。右の頰と左の眉とは、既にいくらか明瞭さを減じて居る。且つまた、認識的の視方にとつては、恐らくより重要だと思はれる・他の部分は、全然退けられて、不確實な輪廓を有する簡單なる平面になるのである。一語を以てこれを云ふと、或顏の表象像は、表現派の肖像に似る事が出來るのである。また大市の狹い街路や、天井の高い部屋について自らの有する記憶像に注意する人は、表現主義者たちが、何の故に靜學的にはあり得べからざる・斜めの壁を有する家屋や部屋を描くかを知得するであらう(第拾二圖參照)。また、多くの表現主義者たちは、物體を上方から斜めに見下ろすかのやうに描くのを好むのであるが、どこからこの好愛が生れたかの問題もかくして解決されるであらう(第十三圖參照)。これは、心理學的研究によつて、表象像の特質であることが、確定された。その理由は、思ふにこの視的方向を探



第十三圖　酒　ヴアルテル・ツルマトン筆

ると、前面から見た場合には、表象像の通覽と、物象的明瞭とを減殺すべき錯綜せる交叉とが生じないで濟むからであらう。

表象像の『表現派的』特質は、勿論われらが一個の大なる複合體を同時的に想ひ浮べやうと努力するとき、初めて現はれて來る。われらはいつも、比較的に僅少な要素を、同時的に捕捉する力を持つだけであつて、これが所謂『意識の狹隘』である。この狹隘は、知覺と思考との範圍――特に觀念する力の範圍を限定する。それ故に普通われらは、或顏の諸部分を想ひ浮べるには、同時的ではなくて、繼起的に觀念するのである。そしてその時には變歪はないする。且つまた多くの人々は、ありありと觀念する能力を全く持つてゐない。この能力は主として視覺型の人々に限られてゐる。そして畫家が常にこの型に屬する事は、云ふまでもない。

かるが故に、物象の『表象』こそ、多くの表現主義者に取つては、描畫の眞の客體である。それ故にかゝる表現主義的作畫は、これまでの繪畫のやうに、外

的現實を代表するものではなくて、現實の表象をあらはすものである。表象像に於ては、表現派風の變歪の自然的な出現が、旣に見つけ出されて居る。表象的現象を描く畫家は、現象の或一定の層だけ可成り忠實に描寫する。われわれは、われらの表象を單に或ものの表象と考へる習ひであるから、如上の見方に到達するのは、全く容易いことではない。『表象それ自體』は、どう見えるものであるかと云ふことを觀察しやうとするなら、表象からその記號的職能を奪はねばならぬ。そして注意は、表象像そのものに附着して居なければならぬ。これを表象にあらはれた物體を指示するものとして利用してはならぬことは言ふまでもない。

或ものの表象像は、そのものの知覺像に比べて、個性的である。表象像は一個の心的事件の結果である。此故にそれは此出來事が其中で終始した媒體(メディアム)から獨立しては居ない。表現主義と印象主義との間の差異は、描現過程に於て、個性的要素の始まる點の差異であると考へてよい。印象派にあつては、受

容は器械的で客體に忠實であり、見たものの再現は個性的の力は、眼から手への途上に於てやゝつて來る。表現主義者にあつては、受容そのものが既に個性的の行爲であるが、再現は之に反して簡單な器械的の再生である。されば印象主義の藝術は、或氣質によつて描かれた自然であり、表現派のそれは、或氣質によつて觀念に浮べられた自然である。

この方法はなほ一個の擴張を經驗する。此擴張は、藝術的の範圍を、自然主義的の現實描寫から、一層烈しく押し離すものである。知覺は本來、自然界に於ける物體の位置に執着しなければならない。又それは、大なる複合體を同時に把握する力がないので、視的行爲を秩序立てて連續せしめることに依つて、この欠陷を補塡しなければならないのである。この秩序ある連續こそ、個々の光景から一個の心像の構成的建設に導く所以の道でめる。表象に於ても、部分部分の連續は屢在る。しかしこの連續は、知覺に於けるやうに秩序立つては居ない。比較的に大なる複合體の個々の表象には、規則正しい關聯が

欲如して居る。これら個々の表象は、不完全な斷片に他ならない。それにも拘らず、これらのものは連絡あるものだとして現はれる。これは連絡なき各部が共同して全體を表はすといふ意識が、欲如せる空間的の秩序を補ふ故である。奇妙な混亂をしながら、一個の村落の特徴的な全所有物を斷片で包含する村落風景畫は、おなじやうな說明の下に立つのである(第拾四圖參照)。その描現の方法は、云はゞ電報體で、力點の分賦における論理は、全然なくなつて居る。凡てが强調されてゐるのである。畫家は、單に自己が或村に就いて考へるとき、頭腦のうちに浮び來る表象を再現する。しかも往々それは『表象像の特殊の非現實性』に於てではなく、原初的の明瞭さを以てすら描現するのである。この藝術の主智論的傾向は、なほ或一個の細項においてもあらはれる。非藝術家は、事物を或名前で呼ぶ習慣である。畫家にあつては、此名前そのものが、ありありと目に見得べきシムボルに變ずる。だから或音樂家の肖像畫の中に、奇妙な形の頭蓋骨とセロの弓を持つた手の傍に、書き拔かれた



第十四圖　私と村　マルク・ハガル筆

樂譜が、一切の解剖的及空間的關聯を撥無して存在するのを見たところで、敢えて異とするに足りないのである。人々はかゝる種類の藝術を愛する必要はない。然し次のことは認めない筈には行くまい。『これはたとへ馬鹿げたものであるとしても、それでもそれは方法を持つて居るのだ』と。

さて最後の論點に達した。表象畫は漸次にその形態を失ふこととなり、次第次第に、單なる色彩を以て充されたる一個の平面に近づくのである。從つてこゝに再たび『抽象畫』への移り行きがある。然し以前には、構成的または情緒的の衝動が支配して居たのだとすると、今や繪畫は、眼の主觀的な現象の特性に近づくのである。生理的現象に結びつくことは、それ自らに於ては、何等の價値批判をも意味しない。一體價値批判なるものは、藝術品が、いかなる立脚地から作られ、いかなる手段を用ゐて作られたかに論なく、各の藝術品の前に立つたとき、新らしく得られなければならないのである。

表現主義は、その方向のいづれに於ても、現實からの離反を示して居る。そ

して此點に於ては、ロマンティクに近似する。ロマンティクは人間一般の疾患であるから、表現主義の出現と共に、今まで壓迫されてゐたロマンティクの流れも亦息を吹きかへしたのであつた。然し詳しくこれを考へると、表現主義は全くロマンティクではないのである。浪漫主義は、現實生活が彼等にとつてあまりに貧弱に見えるが故に、よりよき世界に遁逃するのである。彼等は體驗の充實と豐饒とを熱望する。その上に、彼等のうちで末流と目さるるものに於ては、夢想を現實より以上に置くといふ病的弱所を持つて居る。これに反して表現主義は、現實のあまりに貧弱であり、單調であるが故に、これをすてのではなくて、それが藝術的に主觀的である代りに、單に自然的に客觀的だからである。浪漫派が强烈化せんとする自然的體驗は、表現主義者たちに取つては、眞に非藝術的なものである。その仕事は自然形態から藝術形態が生ずるまで、現實を變形することである。自然現象はそれの存在上、主觀以外の法則によつて支配せられる。精神は、この客觀的のものを自己のうちに收容しや

うと欲するならば、云はゞ硬化しなければならぬ。然しながら藝術形態は、人間化せられたる自然であつて、精神は自己の運動性を棄てることなくして、これに向ふことが出來る。表現主義の方法は、シムボルが作られるといふ事に存しなければならぬ。言ひ換へると、甚少ない自然眞を有するけれど、その代りに主觀性が大に活動する現實の一片の再現でなければならぬ。シムボル發見の二三の途は、こゝで發見された。おそらくなほ他の方法があるであらう。表現派の考へ方の本質のうちには、これらのシムボルは、いかに主觀的であらうとも、依然として個性的の形成をうけるものであるといふことが存在する。例へば表象畫の自然主義は、自然主義のあらゆる他の形と同じやうに、表現主義的であるであらう。表象について今まで缺如せる現象學は、表現主義の繪畫の簡短な記述によつて補はれることは出來ない。勿論個々の繪畫のうちには往々にして、表徵發見のいろいろな途が交錯して居るけれど。——シムボルの形成は、立體派の圖式に依つても出來れば、あらゆる良き藝術の

うちに存在する一般形式的見方によつても出來る。畢竟或る意味に於ては、あらゆる眞の藝術は、『表徵藝術』である。たゞ以前には、自然主義的表徵が用ゐられ、今はその形が心理的法則によつて規定される表徵が使用せられるだけが相違である。兎も角、表現主義的のシムボルの出來上る際には、これまで明晰なる認識から逃遁してゐた動因(モティーフ)が共働するらしく思はれるのである。

第參篇

印象主義と表現主義

第壹章

印象主義の辯護

『表現主義（エクスプレショニズムス）』と云ふ言葉は、『印象主義（インプレショニズムス）』に對立して鑄造されたもので、『印象（アインドルック）』の藝術には、『表現（アウスドルック）』の藝術が對峙すべきだと考へられたからである。かくして印象主義は、いかなる『表現』をも缺如する藝術だと烙印せられ、此藝術に蘇生の息を吹き込んだ所に、全然新らしい而して救濟的なものの意味を認めやうとする傾きになつて居る。この見方が、自然模倣を旨とする藝術一般に亙つて、これを非議するものであるならば格別だが、さうでない限りは、特に印象主義に對して無精神といふ非難を浴びせかけるものとなる。何となれば、印象主義に於ては、藝術家は純粋に受動的な態度を以て自然に對し、受

けたる刺戟に酬答することなくして、自らの網膜の經驗を從順に書き下すばかりであり、かくして自ら『外界の蓄音器になり下る』(ヘルマン・バールの言)からである。

印象主義に對するこの抗議は、さう手短かに撃退されるものではない。事實この主義は、精神の增補的活動が壓服されたる『視方』を描くものである。たゞ然しこの非難は、初めて印象派に向つてではなくて、その發達の初期における藝術に向つて既に與へらるべきものであらう。人の知る通り、伊太利の文藝復興が、あらゆる藝術史上に於ける先驅として、初めて繪畫に適用した規則的の『遠近法』は、これまた精神の補正的援助を等閑に附する『視方』を前提とするものである。と云ふのは、若し人間の肉眼が、面倒もなく物體を正當な遠近長短法で見るならば、この認識を整理するがために、偉大なるブルネルスキイの直覺を必要とする事はしなかつたであらう。そしてどのへぼ畫家も或建物の前に坐つて、目の眺めたものを、畫布の上に再現すれば、それだけ

で充分であり、かくして出來た繪畫は、遠近法の法則を、全く自然に齎らし來つたであらう。然し何れの試みも直ちに示すやうに、人間は世界を——或特殊の顯著な場合、例へば並木の深い木立を眺める時の如きを除いては——規則的な遠近法で見るものではない。何となれば、物體そのものに就いてわれらの有する智識は、遠近法的の變歪をいくらか修正し、落下する線を引き上げ、上昇する線を沈め、小さく見えるものを增補して、正當な釣合にしやうと試みるからである。

人間の『視』をその『智識』から、益々解放して描かうとする方向に於ては印象主義はたしかに著しく前進したものである。この場合、われらはショオペンハウエルの言葉を自然に想ひ起すのである。彼は『充足原因の四根についての論文』第二十一章において云ふ。悟性の協力なき單なる『視』は、『網膜の多様なる感動に外ならぬもので、それは丁度色さまざまの顏料の塊りを載せたパレットを眺める時と同じである』と。印象主義者は、外界の物

體を、個々の色班として受け容れるのであるから、彼等こそはかゝる視象を再現する人々でなければならぬ。

然し描かれたる視象から漸次に精神の取り去られる事は、必然的にまた藝術そのものから漸次に精神の取り去らるる事を、其結果として將來したであらうか？既に文藝復興と共に、藝術家の個性が、力強い生長に取りかゝつたと云ふ事實は、われらをして考量せしめる。受け容れられた世界の豐富は、同時にまたこの世界を藝術家自身の着彩でもつて反射する可能性の豐潤を與へはしないであらうか？今これを印象派そのものに關して曰ふと、彼等は物體を個々の色班に分解したけれど、その點で停止したのではなかつた。彼等はこれを、云はゞ建築の礎石として使用し、その上に自己の藝術意志に適する建物を築き上げたのである。この藝術意志は、文藝復興の時のやうに、個々の物體またはそれらの組合せを、一個の組織完體（オルガニスムス）として描寫しやうとするのではなくて、物體の錯綜、自然の聯關に、精神を吹き込まうとしたのであつた。そし

てその際、熟練なる色班的技法のために、個々の物體は、明瞭さと獨立性とに於て失ふところがあつたとしても、それらの物體はこれによつて却つて、全體中の愈有用なる一員となつたのであつて、言ひ換へると、個體は全體のために、喜んで自己自身の生命を犧牲に供したのである。

文藝復興は、この點に於て、印象主義の正反對をなすものである。それはまづ自然に於て、その多趣多樣なことを、卽ちその變化を經驗したのであつた。この變化をうつさんがために、當時の畫家は、物體と物體とを鋭く分けた。そして相互に分れやうと努力する多くのものを、後になつて初めて、嚴密な構圖によつて、必要なる統一に結合した。印象主義は之に反して、まづ第一に世界の統一を經驗した。そしてその畫旨(テーマ)の選擇は、全體的印象を容易に得しむる自然の斷片に向つた。例へば、光と空氣との媒介によつて相融合するいくつかの物體とか、遠景とか云ふものがそれであつた。然し此場合、彼等はまたこの統一體を、個々の分離せる色班として捉へ來つて、その作品に必要なる多樣

性を與へたのであつた。そしてその構圖の要諦は、諸種の觸班が相互に巧みに平衡を保つて居て、經驗された統一を、危殆ならしめない事にあつた。

それから最後に、印象派の技法は、藝術家にこれまですべての平滑描法の與へ得ざりし或一つの事を可能ならしめた。それは判然と見える筆觸に於て、畫家その人の個性的筆蹟を全く直接にあらはし得る一事であつた。されば モネエの輕快でゆるやかな筆致と、トリュプネルのずつと幅廣い飽滿した筆觸、或はリイベルマンの風趣ある神經質的な筆致とを區別し得る人は、無精神的だと罵られた印象派の描法のうちにも、特殊の生命の表現に對する能力が、いかばかり多く存在するかを知るに相違ない。否、印象派は實は、單にその形態を建造するための要素として、非精神的な色班的視方を使用するのである。印象主義は技巧ではない。それは一個のシュテール（樣式）である。換言すれば或一定の方向に向けられた藝術意志の必然的な表現である。

この事が必らずしも常に明瞭に承認されなかつたとしたら、その責は印象

派自身の負ふべき場合が稀れではなからう。何となれば、彼等は勝に乘じて益前進する或種の科學に引曳られて、印象主義は一個の純然たる科學だと稱する事を以て、自己の藝術のこの上なき說明だと信じたからである。それはあたかも文藝復興期の繪畫が、數學的遠近法や醫學的の解剖學と結合する事によつて、藝術を科學の位置に引き上げ得たと誤想したのと同じである。然し或時代に對して、その理論の貧弱なる事を責めるのはよろしくない。表現主義は精神の表現といふ事を、藝術の頂點に置いたのであるから、その藝術觀は當初から正しい立脚地の上に立つて居るのであると、人は此主義の利益の爲に云ふかも知れない。然し藝術の存するところには、必らず表現が在る。表現するといふ事は、藝術の最も高貴な持分である。若し印象主義にして、その表現についての問に對して、答へることが出來ないとしたら、成程この派は實際非難さるべきものであらう。然し印象派は充分に答を持つてゐる。

現代の若い人々が、印象主義を輕蔑するなら、彼等はたゞあらゆる時代に於

て、一個の新興様式が、これに直接先行した様式に對してなすところを反覆するに過ぎない。文藝復興はゴォティックを、クラシチスムスはロココを同じやうに輕蔑し排斥したのであつた。これ等の場合に於て、人々は丁度今征服され了つた時代を暖かく貫流して居た表現を見るのを好まなかつたのであつた。ゴォティックの例を考へてもすぐわかる。今の時代に於てもそれと同一であつて、若い人たちは、『表現』といふ言葉を口にするが、それは或全く特定の表現を、即ち彼等の名けて以て『表現』となすものを指すのである。從つて彼等の表現を過去の或時代に索めることの無益なるは、云ふまでもない。何となればいづれの藝術も必然的に表現は持つて居るが、それは決して同一なものではない。時代の經過するにつれて、人間精神の新らしい範圍が擡頭し來り、形態を賦與されん事を迫るのが常だからである。

以上の事の承認は、印象主義に對する公平な評價を許すばかりではなく、同時に一切の流行語を超脫して、現代の藝術のより深い理解にわれらを導くの

である。印象藝術と表現藝術とを對立させるのは、まさしく誤解であつて、兩者は決して對峙的の位置を占めるものではない。この故に表現主義を說明するために、印象主義を引き合ひに出さうとするなら、正當な質問は、むしろ次の如き意味を持つて居なければならぬ。曰はく『印象主義はいかなる表現をなしたか？また表現主義は、いかなる新らしい表現を、その形態のうちに注ぎ込まうとするのか？』と。

第貳章

新らしい表現

印象主義の表現と、表現主義のそれとを比較して、兩者の差異を愈明瞭ならしめんがために、同じやうな描畫の範圍に屬する兩派の作畫を並置して考察しやう。この場合、ヴァン・ゴォクやムンヒの如き藝術家を、表現主義者の仲間入させた譯は、これらの人々の表現要求が、後年になつて一般の人々の踏んだ



第一圖　接骨木の花　マネヱ筆



第二圖　向日葵　ゴオグ筆

新らしい路を、既に明らかに指示して居るからである。

まづマネヱの靜物畫『接骨木の花』(第壹圖)を見る。高い硝子製の花瓶は、斜めに置かれて、柔かくバックから浮び出して居る。同樣に柔かく、莖や葉が、花瓶を透いて見える。雪片が相集まつたやうな白い花叢は、噴泉の湧き出づる如くに、瓶の口から溢れ出で、その花織は穩かに相融合して居る。

ヴァン・ゴォグは『向日葵』(第貳圖)を描いた。これは前者に比べると、形に於てはずつと堅密であり、色に於てはずつと强烈である。表現派の他の畫家も、同じ理由から、橙色百合とか溪蓀とか、仙人掌或は龍草を選ぶ。ゴォグの向日葵は、短かい壓潰されたやうな形の土の花瓶から生えて居る。花瓶の輪廓はあまりに堅いので、この輪廓で縛りつけられて居るやうに見える。而して花そのものは、衝き進む生の力に充ちて、蝦蛤の這ひいづる如く、瓶から出て居る。

マネヱの作畫を眺めると、花の香をかぐやうな心地がするけれど、ゴォグの作になると、われらは『生長』そのものを見るやうに感ぜられる。

作例である。木々は光と空氣とのうちに、色さまざまに輝き、且つ一層柔かくまた相融合して、その姿を水中にうつして居る。あかるい色のブルーズをつけた二人の若い乙女が、花のやうにこの春景畫のうちにかがやくのである。

ヴァン・ゴォグはまた南佛蘭西の橄欖樹を描いた(第四圖)。上から壓へつけられて、無理に枝を出したやうな短かい樹幹は、曩に這ふやうな向日葵の莖(第貳圖を見よ)が、彼の興味を引いたやうに、今や彼の心をそゝつたのである。降雨のない・謂はゞ鞭打たれつつあるやうな大地から、これらの樹幹は逃竄する。然し上には――分解されたる・媚びるやうな光ではなくて――赫奕たる大日輪が、燃えつつ・焦しつつ・照りかがやく。

こゝで私は、風景畫に二三の市街畫を結びつけて考へて見る。思ふに市街は、表現主義者――この派の詩人であつても、建築家であつても――の、特に好愛する題材であつて、例へばその建築家の如きは、最早田舍屋敷を作るを好ま



第三圖　花咲く栗の樹　ルノアール筆

ず、工場や瓦斯溜などを作るを好み、また大規模のものを創造する手腕を揮つて、一個の市街全體をも造り上げることを欲するのである。

【註】例へば露國の表現主義者・等は、千九百十八年十月二十五日に行はれた第一回の革命祭に、一都市全體を、その裝飾術の對象とし、高い家屋の壁面をいろいろに飾り、見窄らしい家は、大きな屏風（クリセ）の後ろに隱し、樹木には顏料を塗りつけたり、織物で卷いたりして、徹底的に一切を表現派化した。かゝる事は、その後の革命祭に引きつゞいて行はれた。これは表現派が大規模の藝術を好む一例に過ぎない。

大都市の狂奔的の速度（テムポー）は、今や蠱惑的の美として享受される。例へば未來派の宣言には、『世界の輝きは、更に一つの新らしい美を加へた。速度の美がそれである』と書いてある。かくの如くにして、近代人の魂の叫喚に反響の如く應ずるものは、音響と色彩とに於ける錯綜せる喧噪である。最後にまた彼等の愛好するものは、大都市の無氣味な趣、イルミネエションや探照燈の輝光、



第四圖　風景　ゴオグ筆

市壁のうしろに潜み居て、人を待ち伏せるやうな秘密な事物などである。これに反して印象派の最も愛好する題材は、風景であり、これは廣く開け放された『公然』といふ性質を持つて居る。

モネェは巴里を描くに當つて、この都會を見ること、風景を見る時と同じであつた。即ち彼はセイヌ河を貫流させ、樹木を茂らせ、散策者を點綴し、遠く霞のうちには、パンテオンの圓頂閣を描き出して居る(第五圖參照)。

ドロネー筆の『窓外の眺め』(第六圖)は、家屋と縱穴みたいな庭とが入り亂れて、ごたついて居るより外に何物も示されて居ない。こゝでは前者と反對に、一本の灌木も榮えず、すべての生命は死んで居て、窓は死人の眼のやうに、石の屍から凝視する。そして風に吹かれて曲りくねつたやうなこれらの古道具式建築物の上には、近代巴里の記號たるエッフエル塔が、鐵造の體軀を以て、嶄然として聳立する。

獨逸の畫家カノールト(Kanoldt)の描いた家屋には、窓が全然無く多くの家屋



第五圖　ルーヴルの廣道　モネエ筆

の立ちならべる有様は、恰も方形に切られた岩石が、相密接して立てられたやうである。而して屋根の水平線は、烟突の如く重々しく空中に聳立する塔の垂直線と烈しく衝突する(第八圖)。これをモネェの『ヴェルノンの教會堂』(第七圖)と稱する印象派的市街畫の顫動するシルヴェットと比べて見たら、いかばかり大きな差異があるであらうか? これにあつては、市街の建物は、細い尖頂を以て天空に聳立し、既に光と空氣とによつて柔かにされた形態は、水のうへに映じて全く破碎されるのである。かゝる弛緩は、また觀者のうへに、弛解的溶融的の効果を及ぼすのであるが、前に述べたカノールトの結晶的な形態は、われらの心を、氷に閉された冷寒の國に運び去るのである。

更にまた二個の動物畫がある。モネェは嘗つて一匹の牛を、その瞬間的な・然し頗る特徴的な姿勢で描いた(第九圖)。牛は綠なる牧場の上で、綠なす樹葉の前に立ち、頭を下げ、鼻孔をひろげて、疑はしげに見物人を眺めて居る。

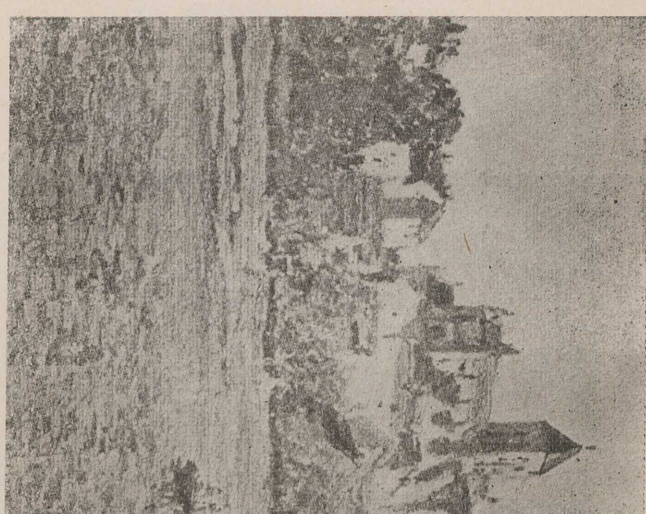
フランツ・マルク(Franz Marc)も白い牛を描いたが、彼はこれを休ませ、且つカ



第六圖　窓外の眺め　ドロネー筆

ノールトが家屋を寄せ集めやうに、彼は牛の身體の各部分を引き寄せて、全體を丸くうづくまらせたのである(第拾圖)。これは大きい肉塊の緊密にして且つ尨大なる事を強調せんがためである。左方に在る巾廣い葉は、同じやうな重味を有する。而して周圍が狹く閉されて居ることは牛の體軀そのものを、一層重々しく見せる。また外部からは、何等の刺戟も來ないので、牛の眼は丁度小羊のそれのやうに、無邪氣にぢつと安らうて居る。これをわれらが眺めるときに、われらは原始時代の牛を——その強大な形から動物の魂の純潔さが現はれて來るやうに思はれる原牛を、——目前に見るやうに感ずるのである。

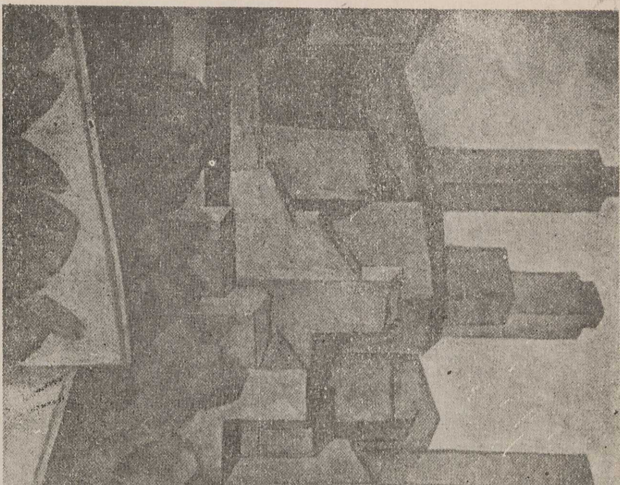
人體は、印象主義に於けるよりも表現主義に於て、より多く使用され、しかもまづその誇張された大きさと誇大された見方とに於て用ゐられた。より興奮せる魂は、情緒の所有者としての人間に再たび向つて來たのである。『宗教畫』は、印象派にあつて等閑に附せられ、或はその超感性的成分を剝奪された



第七圖　ヴェルノンの教會堂　モネエ筆

のであるが、今や再たび擡頭して來た。然しこれを以て、基督教的信仰の復活を意味するものだと考へる必要は未だない。聖書に現はれる人物は、信仰なくしてもこれを描き得るし、又描かるべき筈である。それは丁度、文藝復興や古典主義が、希臘羅馬の古への神々を、純然として人工的に復活させたと同じ事である。近代繪畫にとつては、奇蹟は唐突の出現、神秘な光の發顯、より高い力から突如として現はれ出づる現實として、價値の豐かなものである。聖なる男女は、近代繪畫にとつては、法悅裡に在る人間を代表するものとなつた。エミール・ノルデ（Emil Nolde）は、かう云ふ考へ方で、彼の三部作の中央に、『挨及のマリア』（第拾壹圖）を描いた。この女は跪いて、その頭を激情的にうしろに投げ、ほどけた頭髮は、地に向つて波打ち下る。しかしその視線は、高きに向つて光を求め、その手は切株のやうに、便りなく上方に伸ばされてゐる。これ卽ち、救ひを求めて泣き呼ぶ罪の子のすがたである。

更にまた二個の裸體畫を比較して見やう。マネエはその作畫『オラムピ



第八圖
サンジミニヤアノ
カノールト筆

ア』に於て、優美にして頽癈せる一娼婦を、云はゞ完全なる罪障裡の無邪氣な狀態において描いたのである。しかるにペッヒシュタイン(Max Pechstein)なる獨逸畫家は、かう云ふ場合には、もつと粗野でもつと肥滿した婦人を選ぶ。これらの婦人は、その肉感性の漫々たる流れのうちにあつて、より本能的であるが故に、より純正な効果を及ぼすのである。完全なる本能に對する同じやうな好愛の念から、自然民族の生活は、また題材として愛用されるのである。

印象派の肖像畫は、世界の肖像畫史のうちで、最も光榮ある一頁を占めるものであるが、これは人間を、全然ポーズなしに、瞬間の身振りと顏付きとに於て見たのであつた。然しこの方法に依ると、外面的の習癖のみが捉へられ、精神的の方面は、沈默すべく宣告されるかのやうに理解するなら、それは間違であろ。印象主義者の信ずるところに依れば、人間はかやうな不慮の瞬間に於て、全く思ひ設けずに自己をさらけ出すもので、それは丁度、或る風景が一定の時間に、それの最も深い精神を示すのと同一である。



第九圖　牛　モネヱ筆



第十圖　牛　フランツ・マルク筆

リイベルマン(Max Liebermann)の『フォン・ベルゲル男』(第拾二圖)は、後に彼の肖像畫中の傑作の一つに算入されたのであるが、彼はこの作を描いた事に就いて、嘗つてこんな話をした。『私は彼があのやうな風をして坐つて居るのを見たとき、次のやうな考が、啓示のやうに私の頭のなかに閃いた。「さうだ、これだ、他の方法ではこの人は描かれない」と』この啓示によつて、リイベルマンは肉體的には聊か無恰好だが、大層能辯で且つ機智に富む談話の才を有するこの男爵の全特性を、一寸した偶然の擧止によつて捕捉することが出來たのである。

しかし、表現主義者は、人間の外部にいつも現はれるとは、きまつて居ないかくれたる種類の精神的内生活を描現する。カーリン・ミハエリスは嘗つて、畫家ココシュカ(Oskar Kokoschka)のもとで、若い娘の肖像畫を見た。ところがこの少女の顏全體に、石炭の大きな粉末が一ぱい附いて居た。ミハエリスの云ふところに依ると、『ココシュカはこれによつて、このモデル(天賦の豐かな和蘭少



第十二圖　埃及のマリア

エミール ノルデ筆

女)が大層ぼかんとして居る事、及び『その內部の顏』(心の顏)は彼にはさう云ふ風に見える事を說明したのであると自ら云つた』相である。然るに、當時何人も豫想して居なかつた事であるが、この少女は後になつて實際精神錯亂に陷つた。して見ると畫家ココシュカだけには、描畫の當時、旣にこの人の精神狀態が透視的に觀取されたのである。また或別な時には、或人物の精神狀態が、彼の眼には幽靈のやうに映じた。その所謂『內部の顏』は、口を歪め、手を痙攣的に震はせ、その心は肉體といふ容器を打ち破つて飛び出さうとするやうに思はれた。かくして『ペエタア・アルテンベルヒの肖像』(第十三圖)が出來たのである。かゝる場合、印象主義者は、肉體を以て內部精神を包みかくす適當な衣服だと認めて來たのであつた。

最後に、印象派と表現派との全身畫に就いて云はう。ルノアールの『リーズ』(第十四圖)は、柔かい衣服を着て、光に圍まれ、俗的にありの儘で、且つ不活潑な姿をしてゆつくりと立つて居る。然るにムンヒの描いた斑紋ある衣服を

着けた『妹』(第十五圖)は、これに比べていかばかり緊張して居るであらうか！その身體は眞直に正面を向いて居て、嚴重にシムメトリーが保たれ、その輪廓は觀者の眼を上へ上へと導き、遂にその大きな氣味わるく詮索するやうな眼に至つて止まらしめる。

例を引くことは、この位で充分であらう。上掲の諸例はたゞ、印象主義の觀方から生ずるこの派の筆技が、いかにその特殊の表現意志に適應せるかを、いよいよ明確に示したにすぎない。印象主義はその科學的性質とその客觀性とのために、屢非難を受けるけれど、その眞の實質から見ると、この主義はあらゆる科學から全く隔絶せる・大地から解放された・飄々として天翔るやうな或性質を持つて居て、その靜かな響は、かすかに世界の上で鳴りひゞくやうな氣がする。これに比べると表現主義は、人を押しつけ、衝き飛ばすやうなところが多く、またずつと感奮的である。この派にあつては相反するものの間の罅隙は、より廣く、その喜悅はより樂しく、その悲哀はより銳く、その肉感性はより



第十二圖　フォンベルゲル男　リイベルマン筆

動物的であり、その精神的性質はより神秘であり、その簡潔さはより原質的（エレメンタル）であり、その複雑さはより迷路的で、その運動はずつと驀進的で、その靜止は遙かに氷結的である。

この新らしい意欲から、新らしい形態が生れて來る。印象主義の愛するところは物象の靜かに溶解し、穩かに融合する趣である。表現主義は形態を激しく引き放したり、立體派的に摑み合せたりする。印象派の色彩は、晴れやかな絢爛か、おごそかな氣高い靜謐かであらはされてゐる。表現主義の色彩は、より鋭く、よりけばけばしく、より濁つて居り、且つずつと土色を帶び、そして遙かに憂欝になつた。印象派は、物體の色の上にきらめく分解された光を描いた。しかるに表現派は、恰も精神が肉體を通してかゞやくやうに、色を通してかゞやく光を――恰も窓硝子を通してかゞやくやうに、色を通してかゞやく光を描き、或はまた暗と戰つて、これを照破し來る光を描くのである。また最後に、印象主義はあるがまゝの世界のうちで、自らの魂の反響を見出したが、表



第十三圖　ペエタテンベルヒの肖像
ココシユカ筆

現主義は世界がそれに對して答へざる或體驗を持つて居る。前者の世界觀は一元的である。『世界を捕へよ！然らば神おん身にあらはれん』。これ既ち彼等の標語であつた。しかるに表現主義者は、世界を二元的に見る。世界は虚妄の覆面である。事物の背後に、またおん身自らのうちに、本質的なものは隱れて居るのだと彼等は說く。

この故に印象主義者は、その表現を自然と一致させて形づくることが出來た。然し表現派の現表意志は、自然を變形し、またこれを強制することに立ち至るのである。

第參章

自然に對する新態度

表現派は、自然の現象に對して、自由の態度を採るのであるが、觀者の非難はいつもこの態度に附き纒ふのである。この派に對する非難は、決して單に善



第十四圖　リース　ルノアール筆

良な俗物の側からのみ起るのではない。一體俗物を自然といふ事に就て滿足させるのは、常に不可能な事である。と云ふのは、彼等にとつては、與へられたものが、常に多過ぎるが、或はあまりに少な過ぎるからである。彼等は人生の暗い側面を見ることを欲しない。この故に、かゝる方面を取扱つた藝術に向つては、彼等は『どうぞ徑溝藝術はやめて呉れ』と云ふ。彼等はまた事實の道から、少しでも傍の方にそれることを欲しない。かような藝術を示されると、彼等は『まあ空想品は御免蒙る』と叫ぶ。彼等の思ふところに依ると、物象はみな正確明晰に描かれなければならないのである。從つて彼等は、今日ではあまりに自然に接近して居るといふ事で非難されつつある印象派の藝術をも、自然に悖るものだとして、嘗つては嘲笑を加へたのであつた。偉大なる自然は、彼等にあつては、彼等の平板淺薄と同じ程度の水準線まで引き下げられ、貧弱にして骨髓なき概念になり終るのである。

かゝる觀察者から、表現主義に對する或理解を期待するのは、言ふまでもな



第十五圖　妹　　ムンヒ筆

く無理である。しかし眞面目に藝術を好愛する人であつて、それが藝術作品を論ずるに當り、自然を以て、その掟を犯すときは、罰せられざることなき一個神聖な事物のやうに思惟し、權威ある評價の標準として、自然を引き合ひに出して來る樣な側から來る反對論は、これを聞き流しにしてはならぬ。それは當然論破されなければならぬ。最も簡單に云へば、かゝる考は、一世紀以前の傳說である。惟ふに文藝復興の初めに當つて、アルベルティは繪畫に關する著書のうちで、當代が繪畫に對して有する要望を捉へて、『この藝術の初めと終りと、それと共にまた、熟達に至るべき階段の各を、われらが自然から借り來るべきであることを、何人も疑ふなかれ』と述べて以來、繪畫に對する此要求は、五百年の久しき間ずつと續いて來た。勿論この長い時期の間には、アルベルティの格言を局限し、單なる自然研究だけでは不充分であると宣言した思潮もあつた。例へば十八世紀から十九世紀の初めにかけての古典主義などがそれである。當時の言論には、現代藝術の立場を是認するやうに聞える言葉が

澤山ある。例へばゲヱテはディデロォの『繪畫論』に對する批評のなかで、かう叫んで居る。『藝術家は、自然に對しては、さうひどく良心的でなくてよい。然し藝術に對しては良心的でなくてはならぬ。自然を最も忠實に模倣したからとて、それだけで藝術品は未だ出來上らない。然しこの反對に、或藝術品には自然がほとんど消滅して居るが、しかもなほ賞讃に價する作であることがないとは云へない』と。然し、この言葉と、かう云つたゲヱテその人をすら滿足させた當代の實際作品とを對比して見ると、藝術が自然にいかばかり根深く束縛されて居るかが解る。蓋し自然が、藝術の自明的な基底となれることと既に久しく、所謂『理想化』といへども、自然以上に超出すること僅少であつたので、人々は自然の束縛を最早全く意識しないやうになつたのである。

それは兎も角、アルベルティの述べたやうな自然の眞をうつすべしと云ふ要求は、遂に描寫藝術のすべてに向つて當篏められる事となつたので、少くともさうしやうと云ふ努力は、いかなる時代に於ても、藝術の前提條件であつて差

支へはないと考へられた。勿論しかし、いかに誠意を以て、自然の眞をうつさうと努力しても、成功は必らずしも常に與へられなかつたといふ事が、遺憾ながら漸次に確認されることにはなつた。中世の藝術には、或自然らしさが最早あらはれては居ず、或は未だ再たびあらはれるには至らなかつたので、この時代の藝術は古代藝術の墮落であるとか新時代の藝術の未發達な段階であるとか考へるのは、伊太利の文藝復興と共に初まつた謬見であるが、この誤解は爾來幾多の世紀を通じて繼續し、現代に入つて初めて打破されることとなつた。然し中世期の末葉から初まつて、幾百年に亘つて漸次にその程度を高めて來た『自然接近（ナトゥールネーエ）』は同時にまた藝術進展の原則だと見られ、印象派はその頂點をなすものとして、自らの誇りを感じたのであつた。若し印象派以後の趣味史が著はされてあるなら、そこでは、人々が如上の考へ方から漸次に離脱して、遂にその正反對の考へ方に轉換するに至るまでの變遷が、明らに跡づけられるであらう。こゝではその道程の上で、特に重要だと思はれる二三の

兵站地について述べるだけにして置かう。

第一に、外部建築及び内部建築が、史的從屬の境涯から、獨立的の形成へ解放されたことは、人々の眼を、自然の再現によらなくて効果を収むる藝術の方に導いた。材料に忠實なれといふ要求が、この場合なほ出されるなら、それは確かに未だ自然主義的の考へを脱却しないのである。何となればこれまでは自然界の原型が問題になつたが、今やその代りに、使用材料の自然が顧慮されるからである。それからまた、藝術的形成に際しては、欺瞞的でなく眞實的であれといふ要求も、自然主義から引き出されたものである。何となれば、この場合には、作品と自然との一致といふ事は云はれて居ないが、その代りに實用上の目的と作品との一致が要求されてゐるからである。されば物質や目的に違反しても、創造者の表現意志と作品とが一致しなければならぬと云ふやうな考へ方は、いまだ全く問題にはなつて居ない。

然しその次には、美術工藝が『裝飾的（デコラティーフ）』といふ概念の研究を喚び起し、これ

から道は開いて、自然そのものの裝飾的價値をより力づよく現はすために、オーナメントや壁畫に於て、自然を變形させるやうになつた。但し裝飾の方面では自然變形が內面關係から生じたのではなくて、外的目的によつて起つたのであるから、これと表現派の作品との間には、未だ距離はあるけれども、これらは過渡の階段として、表現主義に取つて、重大な意味を有するものである。何となれば人々は、こゝに於て初めて、色と形とはその描寫的價値より以上に、なほ或効果を有するものであることを意識し、かくして自然の眞實に對する膠着を、弛め初めたからである。かくの如くにして、最早『線の表現力』について折々說かれる樣になり、ヴァン・デ・ヴェルデは『オーナメントの助けを以て喚び起し得る强烈な感情の調子の透徹力』を感じた。これらのオーナメントの『構成は、喜悅・弛緩・快活・防衞・搖動・微睡などの故意にして且つ表現に滿ちた發現に基礎を置くのである。』たゞこゝで表現しやうとする感情は、未だわれらの時代の青年のテムポオをも熱をも持つて居ない。却つて教化された節

制といふ側により多く傾いて居ることだけが特徴である。

第三に輓近のプラカート（貼札）は、描かれたる物體が單純化されて居ることと、内容及び形式の侵略的な効果とに對して、われらの目を慣らしたのである。また近來の漫畫は、自然を强制する自己古來の權利を强度に想ひ出して、これを行使したのである。而して後には眞面目になるべき運命のものを、初めは云はゞ笑談に教へたのである。約言すると、あらゆる方面から流れて來た潮流が、相集まつて藝術家をして、自然に對して新らしい態度を採るやうに仕向けたのである。

寫眞は、近時になつて藝術的の効果を擧げやうと要求したのであるが、これが漸次に世に弘まり、且追々に改良されて來た事が、確かに上記の新態度に關係がある。寫眞のなす上記の要求は、さう簡單に擊退さるべきものではない。何となれば、藝術上の問題に於て、決定を與ふるものは、どうしてそれが出來上つたかではなくて、その作の効果がどうであるかといふことである。また寫

眞が藝術的の効果を有すること、換言すれば、寫された自然の一斷片が、或人格の吹息に觸れたやうにも見えることも、實際上あり得る事である。自然主義者は、たとへかすかでも、自己に類似する効果に機械的の方法によつて到達することを、甚しく嫌惡した。然るに寫眞術は、遂にそこまで到達したので、自然主義者は、藝術と寫眞との間に明確なる限界をつけねばならぬやうに強ゐられた。過去の時代の自然主義には、か樣な競爭はなかつたので、此點に關しては、全く公平に自己の立論をなす事が出來た。例へばダ・ヴィンチは云つて居る。『摸倣された物體に、最多く一致する畫こそは、最も賞讚すべきものである』と。これと同じやうな議論は、現代にまだ傳はつて居て、折々所々で繰返へされる。然し一般に云ふと、かゝる素朴な自然主義の時代は、寫眞の出現と共に過ぎ去つたのである。藝術家の氣質によつて、自然を個性的に飜譯する事は、描たれたる自然の一片を、藝術の域に高める所以であるといふ議論が、段々と高調されて來た。かうなつて來ると、自然に反對してすらも、自らの個性を云ひ

現はさうとする歩みは、最早遠くはなくなつたのである。それから最後に、寫眞の氾濫と云つたやうな時代が來て、藝術における再現的要素が全く背後に押し除けられたとき、藝術的のセンセェションが、初めて體驗されなければならなかつたのである。

また近代の藝術學者、特にアロイス・リイグル（Alois Riegl）の如きは、趣味の改造について功績を有する人であらう。藝術品は使用目的と素材と技法から生じた産物に過ぎないと說くゼムペル（Semper）の說に反對して、リイグルは、藝術品を以て寧ろ或一定の、そして目的を意識せる藝術意志の成果であると理解するやうに敎へた。この論戰は最早古臭くはなつて居るが、たゞその結果たる藝術意志の概念は、果實を結ぶやうになつた。それは卽ち、藝術品を以て、或精神態度の表現であるとして、內部から定義するやうになつたことである。今や既製の藝術觀を各の時代に押しつけて見る代はりに、その時代それ自らの藝術觀を訊ぬる道は開いたのである。そこで、中世期の努力は、自然をもつ



第十六圖　マリア・オルナンス
（ムラノの本寺にあり）

いいとよく描寫するといふ方には向いて居ないで、寧ろ自己の新らしい信仰に對する表現の形式を發見する方に向つて居たことも、程なく立證された。自然は、この努力を實現するために、必要な範圍に於てのみ、藝術のうちに取り入れられた。これ以上の意味に於て、自然は藝術のうちに存在すべき權利を持たかつた。また自然は、その使用さるる目的により良く奉仕せんがために、藝術家の施す諸般の變形を、甘んじて受けなければならなかつた。例へば、ビザンティンのモザイクでは、聖者はあまりに甚しくその身長を伸ばされて居る。しかし金色の地を脊後にして立てる・この高く伸びた・そして靈化された形體は、地上の重荷から解放されたいといふ心の願を、いかばかり判然と反映してゐるであらうか(第十六圖)! 在り得べからざるやうな四肢を持ち、在り得べからざるやうな運動をして居る姿が、寺院の入口に刻まれて立ち、或は聖書のなかの小挿畫に描かれて居る。しかしこれらの姿から生れる力強い感銘は、たしかに觀者に與へられ、時代の宗教的情熱は、明瞭にこゝにあらはれたのである。



第十七圖　ペートル

（モアサツクのサン・ピエルにあり）

（第十七圖參照）。

中世期に於ては、かゝる高度の緊張は、藝術の共有財産であつたが、その後は漸次弛緩して、後年のミケランジェロ、レムブラント、ティントレット、グリュウネヴァルト或はビザンティンの殘兵たるエル・グレコなどのやうに、若干の藝術家たちに於てのみあらはれた。おそらくこの緊張は十九世紀に入つてまでも、なほ持續はして居たであらうが、それは最早世俗的な都會に於てではなく、より單純な人々が、その破られざる信仰世界を、素朴な繪畫のうちに注ぎ入れる田舍の地方に於てであつたらう。這般の消息が一たび認識された時に、自然に背反してこれに對立する藝術を見る眼が、開いたのであつた。卽ち東洋人、特に埃及人の抽象的の創作や、自然民族のグロテスクな作や、及びわれらの子供たちの全く原始的な藝術に對してすら、これを眺める眼が開かれたのであつた。『自分の感じの秘密の源泉から、直接に掬み取る小供たちは、希臘の形態を模倣する人たちよりも、より多く創造的なものであるまいか？』とアウグース

ト・マッケは云つた。

過去の時代の而して遠隔の國土の藝術界のかゝる發見は、單なる、冷かな理解以上に出たのである。そこには新らしい人達と同一の血を有する祖先や親戚が居た。それらの人々は、未だ當つて存しなかつたものを企てるといふ外部の非難に對立して、この人々の努力を祝福したのであつた。かゝる發見によつて、自然主義は漸次に防勢的の位置に陷つた。茲に於てか、多くの性急者は、各の時代に對してその獨特な藝術意志を許すべきことを、またもや忘却して、中世期このかた漸次に衰頽しつつある藝術を、とうとう印象主義といふ畸形なものに陷れて仕舞つたのである。

今や、甞つては賞讃されたる手本は、却つて藝術の呪ひとなつた。卽ち自然こそは、作品が藝術たることを妨げる所以のものとなつたのである。自然はすべて只斷片又は截片としてのみ受け取られ得るもので、全一のものをあらはすべき藝術品に、斷片的の性質を與へるものは、實に自然である。更に一歩を進め

て云ふと、自然が採らるる場合には、觀者は描かれたものを外界と關係づける。彼は繪畫そのものの內部にやすらふ代りに、その外に引き出されるのである。藝術品は絕對であるべきのに、これを相對的になすものは自然である。それから最後に云ふと、自然を再現することは、取りもなほさず藝術家を、その內的衝動に從はせる代りに、外界の奴隷となすものである。彼は形と色とを、自らの魂から湧き出づるとほりに、或は畫面全體の經濟のために、或場所に於てはそれが必要だと思はれるとほりに、置かねばならないのに、却つて描かれたる物體が要求するとほりに、色と形とを置くべく强るられる。かくして彼は、自由に支配すべき場合に、奴隷となり下るのである。この故に自然の模倣を止めよ！遠近法を止めよ！それは空間を間違つた姿で見せるもの、卽ちわれらを欺くものである。藝術はかゝる欺瞞的な技巧を要しない。藝術の眞とは、外界と一致することではない。藝術家の內界と一致する事である。『藝術とは現はすことであつて、再現することではない』とヘルヴァルト・ヴァルデンは

云ふ。

斯の如きは、實に表現派の叫びであるが、この極端な立場を論破することは、難事でない。成程、藝術品は全體的のもの・全一のものとして、體驗さるべきもので、斷片的のものとして體驗されるものでないことは確かである。しかし自然主義的の良作の前に立つた時、いかなる觀者が、そこに描かれた自然の一片を、額縁以外に引き伸ばすべく、促されるであらうか？

戲曲詩人ヘッベル(Friedrich Hebbel 1813—1863)は、其論文『戲曲に就いて』に於て、摑めども盡きせぬ人生と、限界を有する藝術とを對立させた。『人生には完結といふものがない。それ(人生)が現象を紡ぎ出す糸は、無限に延びて居る。藝術はこれに反して、完結をつけなければならぬ。藝術は出來得る限り、その糸に圏形を描かせて、始と終とを結びつけなければならぬ』と彼は述べた。畫家の務めもまた、自然の全體から引き離された部分的の世界を、新らしい一個の統體として結び合せることになくてはならぬ。

また藝術品は、一切の關心(インテレセ)を自己に集中せしめ、觀者の視線を、言はゞ吸取るやうにしなければならぬ事は、確實である。 然し藝術的に見ることを學んだ觀照者ならば、何人か一本の描かれた樹の前に立つた時、これを眺めて滿足する代りに、本物(ほんもの)の木を考へるであらうか？ なほまた、自然模倣を旨とする畫家は、自然に對して、完全に自由な態度を取るものではなく、自然の爲に、その或色・或形を畫幀に載せるのではあるけれど、その代りに彼は、かゝる必須的の事項を、繪畫の他の場所に於て償ふべき可能性を、澤山に持つてゐるではないか。そしてその支配力は、これを得ることが困難であればあるほど、愈貴重なものとなるのである。『私はどの畫家もやる通りに嚴密に作圖(コムポニーレン)する。たゞ見る人がこれに氣づかない計りである』とリイベルマンは嘗つて云つた。 自須派の畫家とても、みなこのやうに『作圖(コムポニーレン)』したのである。 換言すれば、受け取つたものの形を、自分の氣に入るまで、作りかへるのであつた。 上揭の如く、現はすと云ふ事と、再現すると云ふ事とを、堂々と對立させたのは、單に一個の組(コンストラクション)み

立に過ぎなくはないであらうか？われらが一本の白樺を、藝術的に觀照するとき、われらは或表現をしろの幹のすらりとして居る事、その色の白い事、またその明るい色の葉がゆるやかに動くことに於て、簡單に云へば、その形と色とに於て云ひあらはされる・やさしい・愛らしい表現を、白樺の木そのものに持たせて考へるのではなからうか？、自然派の畫家は、自己の描いた物體の形と色とによつて發言させ、彼自身はたゞその言葉が入り亂れないように、言ひ換へれば、一個の統體となるやうに、注意しまた努力することだけを必要とする。かくしてこの統體は、唯一つの音のやうに、卽ち彼の心の音のやうにひゞくのである。されば表現主義者が藝術品に對してなす要求は、勿論全く正當であり、且つこの條件は、自然派の理論に通常見得ざるほどの明瞭さを以て提出されて居るが、しかしこの條件とても、實は自然派の作に於て矢張充されてゐるのではなからうか――少くともこの派の秀作に於ては。

また自然が、過去五百年の間許されて居たよりも、もつと自由に取扱はれ得

る事や、自然そのものが、藝術品のうちで消滅し得る事などは、是認される。また自然を藝術品から追ひ出すことによつて、藝術はいかなる利益といかなる損害を蒙るかといふ問題は、後になつて調べて見よう。こゝではかゝる藝術のあり得る事を肯定するだけにして置く。またかゝる藝術の可能なことは、既述の事柄から解るのである。何となれば、若し自然の物體が、その形と色とに於て、美的の表現價値を有するならば、藝術家が自らの目的を達成するための手段として必要な場合には、この形と色とを物體そのものから引き抜き、またはは物體そのものから孤立させることも、許されなければならないからである。

上來の解說の終結として、こゝになほ一つの問題を掲げて見よう。それは、表現主義に於ては、その自然隔離が、いかなる特殊の用に役立つてゐるのか、また表現主義は、この隔離によつていかなる特殊の効果を狙ふかと云ふ問題である。ヘルマン・バアル（Hermann Bahr）は、表現主義に關するその慧眼な著書

(Expressionisimus 1916 München)のうちに於て、この問題を解決しやうと試みた。彼はまづ繪畫のすべての歴史は、『視』の歴史であつて、新らしい視方が出て、初めて新らしい描法を呼び起すのであるといふ事(同書五十一頁)から出發して、印象主義の根柢をなす視方、卽ち肉眼を以てする視方に對して、現代はまた內的の見方、卽ち心を以て見る視方を呼び起したのであると說き、かゝる視方が自然から離れた形象を與ふる如く、かゝる視方に基づく藝術も、また自然から隔離せざるを得ないのだと云つて居る。

この說明は、かゝる內的の觀照——かゝる一個の視象から生れた多くの表現派的作畫の出發點を穿つてゐることは、確實である。しかし近代派の最特殊的な特質は、この說明によつて十分に言ひあらはされて居ないやうに私には考へられる。あらゆる藝術は、或『視方』の描寫であるといふ意見には、印象主義時代からの殘滓が包含されて居る。この見方は、自らの受くる內部又は外部の印象を、云はゞ耳を傾けて聞く藝術家を前提とし從つて落ち着いた

そして自分を投げ出した藝術家を豫想とする。この故に近代の藝術家が自らの眼に映じたものを、自らの意志の下に屈服せしめんがために、視たものに對して採る戰鬪的態度の要因は、この說明のなかでは見あたらない。ヴァン・ゴォグは、自らが最初の一人として踏み拓いた新らしい道について、或書簡のうちにかう云つて居る。『印象派が暫らくの間、私の作に對して澤山に非難を加へるやうなことがあるなら、私は少しもそれを異としない。――何となれば私は、私の前に見るところのものを、精密に再現する代りに、私は色彩を自己の意志のまゝに取扱ふからである。私は何よりも先きに、一個の强烈な表現に到達しやうとする。然し理窟はやめやう。寧ろ一個の例でもつて、私は自分の考へて居る事を明らかにしやうと思ふ。例へば私が、私の親しく交つてゐる藝術家を、――偉大なる夢をゆめみ、且つそれがまさしく自己の天性であるが故に、鶯の囀づる如く、勞作をする或藝術家を描かうとすると思ひ玉へ。而してその人は金髮だとする。私は今彼に對して私が有するすべての愛情

を、作畫のうちに注入したのである。そこで私は最初に、彼をそのあるがまゝに、出來得るだけ忠實に描く。然しこれは初めに過ぎない。これではまだまだ繪畫は出來上つたのではない。今度は私は自分の思ふとほりに塗り初める。私は頭髮のブロンドを誇張する。私はオレンヂ、クローム、冴えないレモン色を採る。頭の後方には、平凡な室の壁の代りに、私は無限を畫く。私はパレットが許すだけ十分に強く、最豐富な青色を塗つて、單純なバックを作る。この簡單な取り合せによつて、金髮の光れる頭は、丁度暗い大空における星のやうに、青色の豐かなバックの上で、神秘的な効果を生ずるのである。』

この解說のうちに於て、ヴァン・ゴオグがいきなり直接に自己の目的に向つて突進しないで、まづ初めに自然を忠實に寫し取るといふ事は、なほ未だ古めかしく聞える。然しこれは大切なことではない。最も重要な點は、藝術家が自己の個性的の感じによつて、意識的に對象を改鑄し、遂に自らの表現意志に適合せしめるといふ事に在る。

次に掲ぐる二個の例は、このことをもつとよく見せるであらう。レームブルック（Wilhelm Lehmrbuck 1881—1919）は、乙女の身體の優雅な趣を經驗した。この經驗は彼をして、その作品のプロポーションを自然の釣合以上に引き伸ばさしめたのである（第十八圖）。斜めに上昇する長い脚から――この脚の線の流れは、なほ衣片によつて覆はれてゐるが――すらりとした體軀が、裸形のまゝ自由に立ち上がるのである。そして輕く前に屈めた狹い頭部は、運動を導いて地上に送り返へして居る。これが對照として、バルラッハ（Ernst Barlach）は世界を以て夢魔の如く人を壓しつけるものだと感ずるので、自分のつくる形體を無理矢理に押し丸める。彼は嘗つて、夜中蠟燭を手にして疑はしげにうろつきあるく一人の『寂しき者』を作つた（第十九圖）。この彫刻の形は上に行くに從つて、あまりに幅廣くなり且つ袋のやうになるのである。しかしこれは、かくして出來た屈んだカアヴによつて、夜中に物思ひつつ歩きまはる人の印象を強くしやうがためであつた。かくの如く、藝術家の激しい表現意



第十八圖　跪ける女　レームブルツク作

志のもとにあつては、自然の構造は、柔かい蠟の如くになつて仕舞ふ。彼はこれを、自己の要求に從つて、充分に捏ねるのである。

この自覺された形態變造の意志は、表現主義の發達するにつれて、いよいよ激しくなつた。そして自然に對しては、その反抗を尤だと認める事が、いよいよ少なくなつた。初期の表現主義は、對象を一個の纒まつた統體として存立せしめたが、後年の表現主者にあつては、對象を引きちぎつたり、數學的の形像に疑化させたりして、その形を完全に毀損する諸傾向(未來主義及立體主義)が生じた。これに對して與へらるる說明は、なほ時々自然主義の言說から持つて來られる。例へば急速に運動する物體は、分解して眼に映ずるものであるとか、物體がいろいろな時或はいろいろな立脚點から見られるためであるとか云ふ說明がそれである。然し實は自然を破壞して、その破片で一個の新らしい世界を建造しやうと云ふ要求に外ならない。折々はその他になほ、決定的な動因として、純粹に運動的な衝動が加はつて來る。此運動的衝動は、野蠻



第十九圖　寂しき者　バールラッハ作

人の脚を舞踏に誘ふやうに、藝術家の手を驅使して造形せしめるのであつて、かうなると『視』と『描』とから成立する作畫は、純然たる動作慾の放散に全然變化して仕舞ふのである。

この個性的で且つ强制的な自然變形のうちに、同時にまた近代の自然隔離と中世期の自然隔離との區別が存するのである。何となれば、中世の藝術家は、自然を近代の藝術家の如く精密には眺めなかつた。彼等の自然隔離は素朴である。今の藝術家のそれは意識的である。彼は無自然的であり、これは反自然的である。

同樣に、觀者に及ぼす効果もちがうのである。中世期は自然隔離に於て何等の個人的な價値をも經驗しなかつたのである。かゝる價値あらば、此時代の藝術に對して要求された匿名主義といふ事を危くしたであらう。かくして當時の自然隔離は、觀者にとつては、全く超個性的信仰の表現たることが出來、この信仰の表現は觀者を導いて、世界の營爲(いとなみ)以上に超絶させたのであつた。

これに反して、近代の觀照者は、その生活に於て、眼をしづかと自然に向けて居るのであつて、自然を科學的に研究するにしても、またこれを藝術的に享樂するにしても、この一事には變りがない。この故に觀照者は、自然隔離を或故意なものと感じ、一種の不安に捉へられる。彼は自らの踏む大地がゆらぐやうに感じ、藝術家の氣質の渦巻のうちに引き込まれるやうに思ふ。そしてこの渦巻は、彼自身の呼吸を奪ふやうに感ぜられる。しかしこの嵐のなかから藝術家それ自身の强大な個性が、觀者に向つて愈力づよく吹き付けるので、喜んでこの嵐を耐え忍ぶのである。

これはまた同時に、藝術家が現今占めてゐる社會的地位に對する精確な表現である。何となれば、われらは漸次に進み行く合理化と器械化との時代に生活して居る。——或は少くとも革命までは、かゝる時代に生活して居たのであつた。この故に藝術は、それ自らにおいて既に、あらゆる强制から解放されたる・あらゆる束縛から引き拔かれたる・非合理的の生存形式として、われらに

とつては愈益重要なものとなつて來たのである。そして藝術家は世界の歎賞の標的となつて居る。何となれば、現實に於ては、自己の個性を充分に表はして生活する可能性が、人間には最早本當には與へられてゐないので、自由に活動する創造力を崇拜する人々は、藝術の領土に逃れて仕舞つたからである。近代の勇士の住み且つ榮えるのはこの國であつて、藝術家が自然の上に加へる强制力は、彼の主權的威力として、彼に附屬せしめられるのである。

第四章

表現主義の批判

或一個の藝術上の主義を承認することは、この主義によつて出來た個々の作品を承認することにはならない。或主義の承認とは、すべての場合に於て、この主義のうちには豐當な可能性の存することを云ふに過ぎない。此可能性を、現實に實らせるのは、偉大なる藝術家の仕事である。恐らくいかなる時

代といへども、かゝる可能性を包藏しなかつたことはあるまい。從つてわれらが藝術史のいくつかの時期に於て明らかに見る衰頽は、その原因をたゞ天才の出現せざる事に持つのであらう。例へば獨逸の古典主義時代の造形美術界に、ゲェテの名作『イフヰゲーニェ』(戲曲の名)にも比べつべき秀作があつたり、學者にして論客たるヴヰンケルマンの如き氣質の人が、造形美術家として働いたとしたら、われらは當時の斯界に對してより多くの敬意ある批判を下すであらう。

然し藝術のいづれの主義にもかゝる可能性のあると同じく、また或危險があつて、これをどの藝術家もみな避け得るといふ譯には行かない。古代の又は古代風の藝術の類型化的樣式は、規則で以て個性的生命の潑溂味を失はせる危險がある。基督教の信仰を描現することに努力した中世期は、生ける宗教的感情の代りに、枯渇せるアレゴリィを形體化すると云ふ危岩を廻航することが出來なかつた。而して模倣を主とする樣式は、——その模倣されるも

のが、自然であつても、藝術品であつても、――藝術家に內在する創造的の働らきを窒息せしむる恐れがある。

以上述べ來つたところで解るやうに、表現主義についてのこの批評は、この主義の主張する道を行つても、立派な作を生み出し得る可能性の存在することを說明したのであるから、次にはこの主義の有する危險に就いて少しく述べて見やう。

形と色との表現價値だけに信を措くが故に、自然を全然排斥するやうな繪畫には、最大の危險があるやうに私には思はれる。この派の人々は、自然描寫を以て、單なる廻り道であると云ふ。しかし藝術に於ては、眞直な道が、必らずしも常に最も良い道である事を要しないのである。自然を引き入れることが、いかなる役目を藝術品に於て演ずるかといふ問題を明かにするために、二個の例證をあげて見やう。その一つはレオナルド・ダ・ヴィンチの作で銀筆（ジルベルシュテイフト）を用ゐて描いた二つの手である(第廿圖)。これは指の長い細い婦人の手で、ぴ



第二十圖

つたりした袖口から出て居る。そして袖の弧線（カアブ）は柔らく手の輪廓に流れ込む。優しい陰影や、光のおだやかな融合が、この高貴な手の雅趣を、更らに高くして見せる。

今一つの例は、アルブレヒト・デュウレルが、畫筆（ピンゼル）を以て描いた双手である。（第廿一圖）。この男子の手は、野卑だとは云へないが、充分に勞働した手で、血管が澤山にあらはれて居る。その上祈禱する手つきであるから、その內容に於て既に、レオナルドの描いた手のゆるやかな運動よりも重味がある。こゝでは手は袖口から出ては居るが、その緣はまくり返されてうねうねした形をあらはして居る。すべての線の力は、レオナルドの作に於けるよりも、ずつと激烈で、輪廓はずつと節くれ立ち、內部の描法もずつと根づよい。光は蔭から柔かにほのめき出すのではなくて、暗い部分を貫いて潑溂として輝き出づるのである。

レオナルドは、上掲のものにあらはれるやうな線の流れの柔かいカアヴと、



第二十一圖

光の微かにほのめき出づる有樣などを、女の手といふ土臺(ズブストラート)を借りないでも、たしかに描現することが出來たであらう。これは明瞭なことである。又デュウレルとても、もつとうねうねいした形態や、彼の豐富な網細工的の筆致、または光と蔭との激しい衝突を、全く獨立的に描き出すことが出來たであらうし、この二つの場合に於ても、或効果は得られたであらう。然しこの効果は、手を描いたときと、ほゞ同一の强さでもつて、觀者の心を捉へるであらうか？私は實物でも婦人の美しい手の流麗な線を經驗する。しかしこの印象は、レオナルドの描いた形によつて、强められるのである。また私は以前に、充分に勞働した男の手の力强い多趣な有樣を見たことがある。しかしそれはデュウレルの素描において、いかなる力と確かさとを得るであらうか！或は形の方面から出發して云ふと、私はその内容の何たるかを本當に認識する前に、レオナルドの形のほとんど爛熟したやうな甘味(うまみ)を經驗するし、一眼見たばかりでも、デュウレルの靈化したやうな稜峭たる感じを、直に感得する。然し初めの感じ

は、ぼんやりして模索的なる事を免れない。描かれた對象の何であるかが認識された時、初めて此効果が豐富なものとなり、且明瞭になるのである。

然るに絶對畫（アブソルーテマーレライ）の（自然を隔離せる・絶對的獨立的の繪畫）唱導者は、此説に對しては、音樂を引合ひに出して自らの説を堅めようとする。成程音樂は自然を缺くものであつて、精神の純粹な表現ではある。しかし或種の藝術の効果を、別種の藝術に移して考へるやうな見方は、決して容易になさるべきものではない。何となれば、各の藝術は、それぞれ自らに獨特な條件を持つて居るのであるから。

絶對畫が、まづさきに使用する色彩なるものについてまづ考へて見ると、その作用は音樂のそれに比べて、いろいろの點に於て異つて居る。まづ第一に、われらは自然界に於て、色を決して夫自身だけとしては經驗しない。これを物體に附隨せるものとして經驗する。しかし音は、これを發するものから分離しても聞かれる。例へば鳥の囀づる聲を聞いて、その姿を見つけようと、枝の間を覗き廻る人があるだらうか？色と音との差異は、まづこゝにあるのだ

からして、繪畫に於ては、色彩と物體との關聯がないと面白くない。勿論色彩の附着するものが、自然界の物體であることを、必要とするのではない。それは——例へば裝飾に於けるやうに——抽象的な形像に色がついたのでもよい。必要なことは、色彩であらはされる物體的の形が、あまりに茫漠としてゐて、恰好なきものでないといふ一事である。何となれば茫漠として形體のないやうな色彩を眺めると、觀者は何かを紛失して、それを搜がしに行かなければならぬかのやうな不安の念に捉へられ易いからである(然るに絶對畫は上記のやりやり方を好愛するのである)。

この不安は更に、色の有する他の性質によつて高められる。人心の上に及ぼす色彩の力は、ゲェテがその色彩論に於て堂々と論述したのであるが、それ以來此能力について論爭される事はなくなつた。たゞ個々の色調の解剖が、いかに甚しく異なるかを、人々は正當に觀察したのであつた。例へば、ヘッベルは嘗つてその日記に、かう書きつけた。『或白い塊(マッセ)を見ると、人は寒さを感ず

る。或白い姿を見ると戦慄する。雪は白い。幽靈は白いと人は想像する』と。然し他の人々には、白は潔白の色であり、又喜びの色である。しかのみならず悲衰の色だとも思はれて居る。これは個人個人によつて、白色の附着せる物體のなかで、最も強く聯想されるものが異なるからであらう。さればこの側からも、一個のしつかりした體驗よりも、或ぼんやりした感じの方がより多く觀者に傳達されるのである。

最後に、色彩一般を精神的に受取らせ體驗させようといふ強制は、色彩そのものの有する強烈な感覺的刺戟によつて危くされる。一切の色彩は、色の全く消え失せた暗夜に對照して、生の要素として享樂される。色彩があらゆる裝飾藝術に於て屢使用される譯は、色がかやうな祝祭的に樂しい効果を持つからである。それ故に、絶對畫を眺める人の多くは、これを敷物として所有したいとか、書物の見返しに貼る紙として使用したいとか云ふ希望を述べるけれど、これを一個の本當の繪畫として――言ひ換えれば、これをその意味の重

さに於て――受取ることを拒むのである。たしかに、かゝる見方は、藝術家その人の意志を全然誤解して居る。何となれば、彼は色を精神的内包の表現として物語らせやうと考へたからである。然し色彩の有する裝飾的効果は、必らずしも常にかゝる目的を達せしめるものではない。これに反して音響は、遙かに精神的なもののやうに思はれる。無論これには感覺的の好音といふものがないわけではないが、然し音響はよろこんでその表現價値に從屬し、且つずつと内的にこれと結合する。

自然のない形態と線との使用は、むしろより確かなる効果を生ずるものである。古代日耳曼の線による裝飾術の奇怪なもつれ方を研究し洞察し得た人は、線の運動の暗示力を否定することは出來まい。形と線とは、また表現の手段であつて、これを利用するのは、主として建築であるが、その異るところは、繪畫が小なる形に制限されてゐるのに反して、建築は大規模であるから、線と形とを大きな廣袤に於て用ゐ得るといふ特典の存する事である。ゴオティ

ックの寺院を見る時、われらの魂を大空に引き上げるやうな感じを與ふるその線の聳立は、繪畫に於て効果をあらはし得ざること、これらの寺院の小模型が効果を示さゞると同じである。藝術に於ける或種の効果は、たしかに『量』に結びついて居る。

なほまた、『時』のうちに終結する音樂は、そのメロディやハアモニイや、テムポォや、力學的動搖などの充實によつて、無限の可能性が與へられたものであることを考へて見ると、絶對樂は絶對畫に比べて、遙かに優越な地位に立つものである事を認め、且つ何が故に、繪畫が自然に固着したかを理解するであらう。蓋し繪畫は自然によつて、その多義と曖昧とを免れるのである。

斯く云へばとて、畫面全體を物體で埋めて仕舞ふ必要はない。觀者が色と形とを解釋するために採るべき方向を示すには、たゞ適當なところに於て、自然のモティーフを響かせればよいのである。若し自然が全く無いときには、觀者は行衛の定まらぬ興奮に陷るばかりである。かゝる興奮は決して一個

の堅實な印象に凝結するものでない。藝術家の精神が描かれた形から推定され得ないなら、藝術家がいかに意地張つて、自分はこの色彩の波のうちに、全幅の精神を傾注したのだと、純思想的に主張したとて、畢竟それが何の益するところがあらう！藝術は發音（アウスシユプラーヘ）である。しかしまた言語である。藝術の言葉は話者から聽者へ明瞭に透徹しなければならぬ。

表現派がやるやうに自由勝手に自然を變形して使用することには、或危險が潛在する。まづ第一にこの危險は、表現派の目的とする自然排斥が、往々にしてその反對の結果を生ずる事に在る。物體の形を、あまりに甚しく破壞すると、觀者は引きちぎられたる諸部分を再たび拾ひあつめて、或形を再造すること、夫の繪探しに於て或何等かの物體を搜索すると同樣である。然し畫家自身の企圖するところは、觀者が物體から全く離れて、精神的表現の力に全然心を委ぬべきであつたのである。從つて結果は當初の所期と全然齟齬して居る。

更に考ふるに、自然から隔離することは、自然に近づく事と同じく、それ自身としては、ほとんど何等の價値をも表はして居ない。否むしろこの點に於ては、後者より更に劣るものである。何となれば、自然を模倣する作品は、藝術的に價値の貧弱な場合にも、なほ忠實なる自然描寫であるといふ意味を持ち得るのであるが自然から隔離した作品は、その美的効果と共に立ち、共に倒れるものだからである。この事はたゞ、目下農民や野蠻人や小兒などの藝術の作品が、模範であると賞嘆されるが故にのみ、確說する必要があるやうに、私には思はれる。これらの作品は、たよりなき無能力と云ふ事を、明瞭に其額上に烙印してゐて、一切の自然隔離と沒交渉である。そしてこれらの作が、高い性質をもつてゐる場合ですら、これを手本とする事は、條件づきでなければならぬ。何となれば、われらは農民ではない。われらは野蠻人ではない。また子供でもない。われらは二十世期の成人であつて、成人の話を聽かうと欲するのである。成程、われらの時代は、近代生活の複雜から單純に歸らうと努力し、印象

派的藝術の分化狀態が、もつと原質的（エレメンタール）の効果によつて代補されんことを欲するのは事實である。またあらゆる眞の藝術家は、子供の天眞と農民の素朴と野蠻人の原力とを、或程度まで有するのも事實である。しかしかゝる眞の萌芽が、原始風を好む流行によつて、人工的に育て上げられ、その當初の純正味を失ふ時程、いやな感じを起させることはない。

表現派の藝術にあつては、精神的內包に全然重きを措くがために、このものが誇張せられると云ふことは、この派の藝術一般にとつて、危險な點である。自然主義の議論の如き藝術論は、思想的には、表現主義のそれに、づつと劣つてはゐるけれど、內面的表現に對しては、甚だ健全なる培養土を提供したのであつた。何となれば、自然派の作畫のうちには、內面的表現が全く無理なしに現はれて居り、從つてすべての故意ならざるものの有する新鮮味と芳烈さとが出て居たからである。しかるに力を正確に表現の上に置ける表現主義は、純粋に感情的なものを、あまりに強く意識の上にのぼせ、それによつてこれを合

理化する危險を持つのである。

また表現をかく一面的に强調することによつて、純粹に形態的な成形のモメントが、あまりに甚しく背後に押し込められはしまいか？『內的・精神的必然から生ずるものは美しい』と說いたカンディンスキィの言葉は、今や青年の福音になつて居るけれど、この議論に從へば、あらゆる特質的な手蹟も同時にまた美として感ぜられなければなるまい。勿論、藝術に於ける美は、描かれた物體の美に結び付けられる必要のない事は確かであつて、これは自然主義が、美しからぬ物體を好愛する事によつて、旣に示した通りである。また藝術品の描寫手段の美、卽ち線とか色とかの美も、もし表現が藝術美そのものだけを捉やうと欲するなら、なくてもよいやうに思はれる。然し或最後の滿足感は、どうしても藝術品にはなくてはならぬ。表現派が描くべく敢えてする形態のポンチ畫的な趣や、その線や色の鋭き事などは、結局一個の秩序に從屬しなければならない。この秩序は、あらゆる不調和を協調させ、眼を藝術品から

離れさせずに、却つてこの秩序の下に服從させ、その描ける形態のうちに止まらしめなければならぬ。これはいかなる藝術品も缺いてはならぬ純形式的原理であるが、かゝる原理を詳しく規定するのは、美學の努めである。こゝではかゝる原則の存存すること、及びこの原則は、あらゆる時代の藝術品にあらはれて居ると同じく、表現派の作品のうちの價値ゆたかなるものにはあらはれてゐる事だけを云つて置く。然しあまりに激しい表現慾は、最早明瞭に造形すべき沈着さを保てないと云ふところに危險が在る。かう云ふ混沌たる心境に對しては、次の事を固執する必要がある。それは卽ち、藝術品のうちに獨創的なものの叫びが聞かれなければならないなら、その叫びはわれらの耳に音樂のやうに響くものでなければならぬと云ふ一事である。

大正十一年七月十日印刷
大正十一年七月十一日發行



表現派の藝術

定價金壹圓五拾錢

著作者　佐久間政一
東京市本郷區湯島六丁目二十番地

發行者　田口鏡次郎
東京市小石川區久堅町百八番地

印刷者　伊崎開治
東京市小石川區久堅町百八番地

印刷所　株式會社博文館印刷所

發行所
東京市本郷區湯島六丁目二十番地
日本美術學院
電話小石川三五一九番
振替東京五八八六番